
NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07578858 2





LITTÉRATURE

DE

L'ÉPOQUE IMPÉRIALE.

POÉSIE.

HISTOIRE

DE LA

POÉSIE FRANÇAISE

A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE,

OU

EXPOSÉ PAR ORDRE DE GENRES

DE CE QUE LES POÈTES FRANÇAIS
ONT PRODUIT DE PLUS REMARQUABLE DEPUIS LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE
JUSQU'AUX PREMIÈRES ANNÉES DE LA RESTAURATION.

PAR **Bernard JULLIEN**,

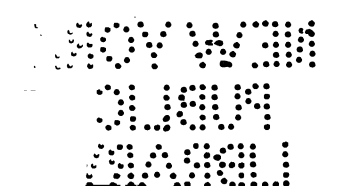
DOCTEUR-ÈS-LETTRES, LICENCIÉ-ÈS-SCIENCES.

TOME SECOND.

PARIS,

CHEZ PAULIN, ÉDITEUR, RUE DE SEINE, 33.

1844.



HISTOIRE

DE LA

POÉSIE FRANÇAISE

A L'ÉPOQUE IMPÉRIALE.

LIVRE III. — *POÉSIE EXPOSITIVE.*

LECTURE XXX. — *Divisions générales.* — BERNIS, SAINT-LAMBERT, DORAT, COLARDEAU, etc.

La poésie expositive, plus communément et moins exactement nommée *didactique*, contient un grand nombre de poèmes d'espèces différentes, qui tous ont été cultivés avec des succès divers pendant l'époque impériale : d'abord, le *poème didactique* proprement dit, dans lequel on se propose d'établir les préceptes d'un art, ou quelque vérité morale ou philosophique; ensuite, les *discours en vers* sur des sujets champêtres ou mélancoliques; c'est dans cette division que rentrent les *idylles*, les *éclogues*, les *élégies*, les *héroïdes;* en troisième lieu, les *discours critiques* ou l'*épître* ordinaire, et la *satire* sous toutes ses formes; puis l'*apologue* ou la *fable;* enfin les petites pièces de tout caractère, parmi lesquelles on distingue surtout les *épi-*

grammes et les *madrigaux*, destinés ceux-ci à louer, celles-là à blâmer les hommes ou les choses. Parcourons rapidement les productions de l'époque impériale dans ces divers genres, en commençant par le *poème didactique* proprement dit; rappelons toutefois, avant tout, que ce poème qu'on appelle souvent *descriptif*, par allusion aux nombreuses descriptions que les auteurs y accumulent à droit ou à tort, a, dans le siècle dernier, occupé assez souvent nos poètes: sans parler de Delille, que nous verrons montrer, à l'époque impériale, une fécondité extraordinaire, Bernis, né en 1715, mort en 1794, avait fait les jolis petits poèmes des *Quatre Parties du jour* et des *Quatre Saisons*, tous les deux en vers octosyllabes; il y joignit plus tard (1) la *Religion vengée*, en alexandrins et en dix chants, où l'on n'a guère qu'à regretter l'absence de toutes les qualités qui distinguent les poètes.

Saint-Lambert, né en 1717, mort en 1803, s'est fait une réputation méritée et durable par son beau poème des *Saisons*, où il a répandu à profusion les riches couleurs de la poésie sur les tableaux que lui offrait la nature.

Ducis, né en 1733, mort en 1817, a fait le *Banquet de l'Amitié* en quatre chants; Lemierre, né comme Ducis en 1733, a composé, en s'appuyant sur un poème latin de l'abbé de Marsy, un poème de la *Peinture*, qui est loin de manquer de mérite; c'est même son chef-d'œuvre au jugement de La Harpe (2).

Dorat, né en 1734, mort en 1780, qui, dans sa courte carrière, nous a donné cinq romans, six tragédies, sept comédies, cinq poèmes, vingt-sept héroïdes, une centaine de fables et plusieurs centaines d'odes, épigrammes, madrigaux, essais, etc., le tout à peu près oublié aujourd'hui, a pourtant fait sur la *Déclamation théâtrale* un poème

(1) C'est un poème posthume qui n'a paru qu'en 1797.

(2) *Cours de Littérature*, t. VIII, p. 59.

en quatre chants, fort recommandable, et qui peut passer pour un des jolis ouvrages de notre langue; la tragédie, la comédie, le chant et la danse, sont les sujets des quatre livres de ce poëme; et partout l'histoire de l'art, mêlée aux préceptes les plus utiles, donne à cet ouvrage une grande valeur. Les vers suivants que je cite au hasard, et pour donner une idée d'un poëme trop peu connu, prouveront ce que j'avance: c'est la comparaison de deux célèbres tragédiennes, dont les talents divers partageaient à peu près également l'admiration des amateurs à la fin du dernier siècle, Mlle Dumesnil et Mlle Clairon:

Déjà la Parque avide, au milieu de leur cours,
Charmante Le Couvreur, avait tranché tes jours:
Un poignard sur le sein, la pâle Tragédie,
Dans le même tombeau se crut ensevelie,
Et foulant à ses pieds les immortels cyprès,
D'un crêpe environna ses funèbres attraits.
Une actrice parut: Melpomène elle-même
Ceignit son front altier d'un sanglant diadème:
Dumesnil est son nom; l'amour et la fureur,
Toutes les passions fermentent dans son cœur;
Les tyrans à sa voix vont rentrer dans la poudre,
Son geste est un éclair, ses yeux lancent la foudre.
Quelle autre l'accompagne, et parmi cent clameurs,
Perce les flots bruyants de ses adorateurs?
Ses pas sont mesurés, ses yeux remplis d'audace,
Et tous ses mouvements déployés avec grâce:
Accents, gestes, silence, elle a tout combiné;
Le spectateur admire et n'est point entraîné:
De sa sublime émule elle n'a point la flamme:
Mais à force d'esprit elle en impose à l'âme.
Quel auguste maintien! quelle noble fierté!
Tout jusqu'à l'art chez elle a de la vérité.
Vous devez avec soin consulter l'une et l'autre;
Et puiser dans leur jeu des leçons pour le vôtre:
Mais votre premier maître est surtout votre cœur (1).

Lisez les chants suivants sur la comédie, l'opéra et les

(1) Dorat, *la Déclamation théâtrale*, ch. I.

ballets, vous y trouverez des préceptes aussi excellents que ceux-là, exprimés dans un français toujours pur, dans des vers toujours harmonieux, et, selon le cas, sous les couleurs les plus poétiques.

Colardeau, né en 1735 et mort en 1776, a donné sous le titre les *Hommes de Prométhée*, un poëme didactique dont il avoue avoir pris le fond, l'ensemble et le dessin dans un morceau de M. de Querlon, aujourd'hui tout-à-fait inconnu. Il est probable qu'il s'est inspiré de Milton, autant au moins que de l'auteur qu'il cite. Il suppose qu'un sage lui explique un tableau où est représenté Prométhée ayant auprès de lui Pandore et l'homme qu'il vient de créer. Le poëme est un peu trop long; l'intérêt faiblit à la fin, au lieu de croître, comme cela devrait être; c'est un grave défaut; mais il y a, dans le commencement surtout, des passages d'un telle vérité, d'une expression si poétique et si harmonieuse, qu'il est impossible de rien trouver de plus fini. Je citerai comme exemple quelques vers de la création de l'homme:

A leur affreux supplice échappa Prométhée.
Il frémit en voyant la terre inhabitée,
Et ses fils malheureux à jamais engloutis,
Replongés dans les flancs dont ils étaient sortis;
Mais à s'humilier rien ne peut le résoudre,
Il relève son front sillonné par la foudre:
« Des Dieux qui m'ont vaincu soyons encor l'égal,
Dit-il : dût mon orgueil me devenir fatal,
De ces Dieux détestés bravons la tyrannie!
Sans le feu de l'audace il n'est point de génie:
Osons tout; repeuplons ce globe désolé ».
Il projette, exécute, et l'homme est modelé;
D'abord, pour affermir l'édifice fragile,
En solides appuis il façonne l'argile;
Du sang prêt à couler il creuse les canaux,
De la fibre mobile il unit les faisceaux;
Il les unit entre eux; entre eux il les oppose,
Des mouvements divers il assure la cause.

Au buste assujetti le bras s'étend soudain ;
Les doigts en s'allongeant vont dessiner la main :
Bientôt de ce beau corps la taille souple et libre
Sur sa double colonne a pris son équilibre :
Le Titan s'applaudit, et poursuit son essor.
Avec plus de génie, avec plus d'art encor,
De ce noble édifice il embellit le faîte ;
Du plus grand caractère il couronne la tête.
Superbe et s'entourant de l'ombre des cheveux,
S'élève et s'aplanit le front majestueux.
Au fond de son orbite éclate la prunelle :
Un doux voile se ferme et s'entr'ouvre autour d'elle.
Le teint prend son éclat ; la lèvre colorée
En deux filets de pourpre est déjà séparée (1).

La suite n'est pas moins remarquable; la création de la femme et la naissance de la vie et des sentiments sont deux morceaux achevés.

L'art n'obtenait encor qu'un triomphe douteux :
L'automate est formé ; mais ce groupe immobile
N'est qu'une vaine image et qu'une froide argile.
Le souffle de la vie est le bienfait des Dieux :
Prométhée osera dans le palais des cieux
Ravir aux immortels ce noble privilége.
Rien ne peut ralentir son essor sacrilége :
Il traverse des airs le fluide azuré,
Au foyer du soleil saisit le feu sacré,
S'enfuit, se précipite aux antres du Caucase,
Y revoit son ouvrage et l'anime et l'embrase.
Le céleste rayon pénètre par degrés ;
Déjà le sang circule en ruisseaux colorés;
Les yeux s'ouvrent au jour, les lèvres au sourire,
Le cœur bat, tout se meut, et le couple respire.
O puissance! ô prodige! ô fortuné moment!
De ces êtres nouveaux quel fut l'étonnement?
Inondés tout-à-coup d'un torrent de lumière,
Ils ouvrirent à peine une faible paupière,
Et leur premier regard confus, embarrassé,
Sur eux-mêmes resta timidement baissé.

(1) Colardeau, *les Hommes de Prométhée*, p. 30, édit. Dabo, 1821.

On peut remarquer seulement que Colardeau prend Pandore comme le type de la femme, et qu'il la fait créer par Prométhée, tandis que suivant la Mythologie grecque, elle fut l'œuvre de Vulcain.

Rulhières, né en 1735 et mort en 1791, a fait un petit poème sur les *Disputes*; c'est peut-être son chef-d'œuvre; aussi Voltaire l'a-t-il recueilli tout entier dans son *Dictionnaire philosophique*, où il forme à lui seul l'article *Disputes*.

Roucher, né en 1745 et mort, comme André Chénier, sur l'échafaud, en 1794, a fait le long et lourd poème des *Mois*, dans lequel il y a pourtant des morceaux qu'on lit avec plaisir (1).

D'autres poètes moins connus ont produit, dans le genre qui nous occupe, beaucoup d'ouvrages aujourd'hui oubliés.

Un nommé Le Vacher de la Feutrie a donné, en 1778 ou 1779, l'*École de Salerne* ou l'*Art de conserver la santé*, en vers latins et français : on y lit ces deux vers et d'autres du même acabit :

> Qui veut bien se nourrir de veau fasse ripaille,
> Du porc avec justice on vante la tripaille (2).

Cournand a fait un poème en quatre chants sur les différents genres de style; la seconde édition a paru sous ce titre fort court : *Les Styles*; l'auteur en compte quatre, le *simple*, le *gracieux*, le *sublime* et le *sombre*; on remarquait dans la seconde édition une charmante description de Chantilly (3).

Guyétant, vers la même époque, a publié le *Génie vengé*. François de Neufchâteau a donné les *Vosges*, poème de plus de huit cents vers, comparable à celui d'Haller sur les *Alpes*, et dont on a dit qu'il était la continuation. On y trouve des tableaux imposants, de belles descriptions,

(1) La Harpe, *Cours de Littérat.*, t. VIII, p. 201.

(2) Voyez l'*Almanach des Muses*, pour 1780, dans la notice qui termine le volume.

(3) *Ibid*.

parmi lesquelles on distingue celle des Vosges en général et de l'industrie des habitants; celle de Plombières et de ses eaux; on reproche à ce poème de la prolixité, des transitions languissantes, et un peu de monotonie dans les descriptions (1).

Ricard (Dominique) a fait un poëme en huit chants sur la *Sphère* : il y fait entrer toute la nature, l'invention de l'agriculture, le déluge, les systèmes de Ptolémée et de Copernic, la description du zodiaque, celle des planètes, l'attraction de Newton, les éclipses, les vents, l'arc-en-ciel, le flux et le reflux, la boussole, etc. Il n'y a point de verve dans ce poème indéfini; la versification y est peu travaillée; à peine y trouve-t-on à louer quelques détails heureux (2).

Boisjoslin, né à Alençon en 1760, mort tout récemment, a publié en 1798, sous le titre *La Forêt de Windsor*, une traduction du poëme que Pope publia en 1715, lors de la paix d'Utrecht. C'est, dit-on, de tous ses ouvrages celui dont il estimait le plus le style. Boisjoslin l'a traduit dignement sous ce rapport. Malheureusement la *Forêt de Windsor* est entièrement dénuée d'intérêt, et l'art de Pope n'a pas pu y mettre celui que son sujet ne comportait pas. Rien de plus soporifique qu'une description perpétuelle comme celle de cette forêt.

Les vers suivants donneront, du reste, une idée de la manière du traducteur; ils sont d'autant plus agréables, qu'ils représentent très-poétiquement, et pourtant sans aucune prétention à la poésie, ce que tout le monde a vu dans la pêche à la ligne :

Au retour du printemps, sous une ombre incertaine,
Quand de fraîches vapeurs s'exhalent sur la plaine,
Le pêcheur immobile, attentif et penché,
Tient sa ligne tremblante, et sur l'onde attaché,
Son avide regard semble espérer sa proie
Et du liège qui saute et du roseau qui ploie.

(1) *Almanach des Muses*, lieu cité. (2) Même endroit.

Windsor offre en ses eaux tout un peuple écaillé,
L'anguille au corps glissant et d'argent émaillé ;
De son vêtement d'or la carpe énorgueillie,
La perche à l'œil ardent et de pourpre embellie ;
La truite que colore un éclat enflammé,
Et le tyran des eaux, le brochet affamé (1).

De Piis, que nous avons vu être l'un des chansonniers les plus féconds de l'époque impériale, avait fait, quelque temps avant la révolution, en 1788, un poème sur l'*Harmonie imitative de la langue française* ; ce poème a obtenu quelque célébrité par son ridicule peut-être, et par la bizarre idée qui avait pu faire chercher au poète des effets harmoniques dans l'accumulation des mêmes lettres ou des mêmes syllabes.

Le premier des quatre chants qui composent ce poème est consacré à l'exposition du sujet, et à quelques généralités sur l'harmonie imitative en poésie.

Il est, n'en doutons pas, il est une harmonie
Qui naît du choix des mots, qu'enchaîne le génie ;
Et dans tous les sujets par des accords divers
On peut à la musique égaler l'art des vers.
On la peut surpasser, j'ose le dire encore :
Volez, alexandrins qu'une image décore,
En calculant vos sons tristes ou gracieux,
Vous peindrez à l'oreille aussi vite qu'aux yeux (2) !

Je ne m'amuse pas à montrer la fausseté de ces principes, ni combien c'est un sûr moyen de faire de mauvais vers que d'y chercher une harmonie qu'on doit tout au plus accepter quand elle se présente d'elle-même. Je me contente de faire voir où de Piis a été conduit par son système, et ce qu'il en a pu tirer.

Après avoir établi que la langue française a une harmonie qui lui est propre (on sait qu'il y a eu des gens assez mal organisés pour le contester), il en vient à ce qu'il nomme

(1) Voyez l'*Almanach des Muses* pour 1798, p. 247.

(2) *Harmonie imitative*, ch. I.

l'*analyse de l'alphabet;* c'est-à-dire qu'il continue et parachève la leçon que le maître de philosophie donne à M. Jourdain, dans le *Bourgeois gentilhomme* (1). Seulement, au lieu d'examiner précisément comment se forment les différentes voix ou articulations, il tâche d'en déterminer le caractère harmonique par des amplifications qui ne sont pas toujours très-intelligibles.

Voilà ce qu'il dit de l'*A* :

A l'instant qu'on l'appelle, arrivant plein d'audace,
Au haut de l'alphabet l'A s'arroge sa place.
Alerte, agile, actif, avide d'apparat,
Tantôt à tout hasard il marche avec éclat,
Tantôt d'un accent grave acceptant les entraves,
Il a dans son pas lent l'allure des esclaves ;
A s'adonner au mal quand il est résolu,
Avide, atroce, affreux, arrogant, absolu,
Il attroupe, il aveugle, il avilit, il arme,
Il assiège, il affame, il attaque, il alarme,
Il arrête, il accable, il assomme, il abat ;
Mais il n'est pas toujours accusé d'attentat :
Avenant, attentif, accessible, agréable,
Adroit, affectueux, accommodant, affable,
Il préside à l'amour ainsi qu'à l'amitié ;
Des attraits, des appas il prétend la moitié ;
A la tête des arts à bon droit on l'admire,
Mais surtout il adore, et si j'ose le dire,
A l'aspect du Très-haut, sitôt qu'Adam parla,
Ce fut apparemment l'A qu'il articula (2).

Ces vers, on le voit, ne signifient rien du tout; de Piis y a réuni beaucoup de mots commençant par un A; c'est tout ce qu'on en peut dire : du reste, que tirer de cette réunion ? et qu'en conclure sur le caractère de l'A ?

Ce qu'il dit de l'M et de l'N est bien plus absurde encore :

Ici l'M à son tour sur ses trois pieds chemine,
Et l'N à ses côtés sur deux pieds se dandine ;
L'M à mugir s'amuse et meurt en s'enfermant :
L'N au fond de mon nez s'enfuit en résonnant.

(1) MOLIÈRE, *Bourg. gentilh.*, II, 6. (2) *Harm. imitat.*, ch. I.

L'M aime à murmurer, l'N à nier s'obstine,
L'N est propre à narguer, l'M est souvent mutine;
L'M au milieu des mots marche avec majesté;
L'N unit la noblesse à la nécessité (1).

N'est-ce pas un véritable galimathias? et tous ces rébus, car il n'y a pas autre chose dans cette tirade, ont-ils même l'ombre du sens commun?

De Piis termine son chant par ces quatre vers qui ne valent pas mieux que les précédents :

Renouvelé du ξι, l'X excitant la rixe,
Laisse derrière lui l'Y jugé prolixe,
Et mis, malgré son zèle, au même numéro,
Le Z usé par l'S est réduit à zéro (2).

On conçoit que l'X excite la rixe, parce que, pour faire battre les chiens, on leur fait : *xi, xi, xi, xi.* Mais qui expliquera jamais comment l'Y est *jugé prolixe?* comment le Z est au même numéro? comment surtout il est *usé par l'S*. Autant de mots, autant de non-sens.

De Piis n'a pas été beaucoup plus heureux dans le parti qu'il a cru tirer de l'harmonie particulière de nos lettres; les Chants II, III et IV de son poëme nous présentent des exemples de l'application de son système au style sublime et au tempéré, et d'abord à la description d'un orage (Ch. II); puis au genre simple et au style badin, et en particulier à l'imitation du bruit des métiers, du son des instruments, de l'écho, et du cri de quelques oiseaux (Ch. III); enfin (Ch. IV), à l'imitation du bourdonnement des insectes, et du cri de certains oiseaux.

Deux courtes citations montreront comment il a réussi dans cette entreprise puérile; elles feront, je l'espère, mépriser, comme il faut, cette prétendue harmonie imitative, en montrant, en prouvant aux plus incrédules que ses effets sont misérables, et ne valent jamais ni la peine

(1) *Harm. imitat.*, ch. I. (2) Même endroit.

qu'on se donne, ni surtout les beaux vers, faits selon les règles ordinaires de la versification.

Voici un extrait de son orage :

Mais l'aquilon surtout luttant contre les voiles,
Quand on veut les hisser se glisse entre leurs toiles,
Les déchire aux regards du pilote irrité,
Insulte avec constance à sa dextérité,
Rompt la rame rebelle et le cable qui crie,
Et sur les mâts tremblants redoublant sa furie,
Au fond d'un vaste gouffre entr'ouvert sous les eaux,
Au regret de Plutus enfonce les vaisseaux (1).

Je ne m'arrête pas à faire voir combien tout cela est maussade ; les vers suivants, sur le son de quelques instruments, ne valent pas mieux.

Dieux ! quel charivari ! les castagnettes claquent,
La guimbarde frémit entre des dents qui craquent,
Et tout près du triangle à contre-temps frappé,
La vielle en grinçant flatte un peuple dupé (2).

Hâtons-nous d'abandonner cette abominable poésie, pour arriver aux poèmes qui ont illustré l'époque impériale : il n'y en a pas qui aient eu plus de succès que les poèmes didactiques, ou, pour parler plus exactement, que les poèmes descriptifs. Saint-Lambert et Delille avaient mis ce genre à la mode ; le dernier de ces poètes était encore dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée ; une multitude de poètes plus jeunes, Esménard, Legouvé, Chénedollé, Lalanne, se précipitèrent sur ses traces : faisons connaître brièvement leurs ouvrages, en commençant, bien entendu, par le plus illustre de tous.

LECTURE XXXI. — *Les Poèmes didactiques.* — DELILLE.

Jacques DELILLE, né à Aigue-Perse, en Auvergne, en 1738, et mort à Paris en 1813, fit ses études au collège de

(1) *Harm. imitat.*, ch. II. (2) Chant III.

Lisieux, où il obtint tous les succès possibles. A la sortie de ses classes, il entra comme maître élémentaire au collège de Beauvais, et passa de là à celui d'Amiens. Nommé bientôt professeur de troisième au collège de La Marche, il y écrivit à M. Laurent, à l'occasion d'un bras artificiel que celui-ci avait fait, une épître en vers, très-remarquable par l'art avec lequel le poète ennoblissait les objets qui, jusqu'alors, avaient semblé incompatibles avec le langage des Muses.

Il adressa aussi, à cette époque, une ode à Lefranc de Pompignan, avec qui il se lia d'une tendre amitié. La traduction en vers des *Géorgiques* par Lefranc était déjà fort avancée; Delille, qui avait aussi commencé la sienne, obtint aisément communication de celle de son ami; il la lut sans doute avec enthousiasme, et en retint involontairement beaucoup de vers; c'est la seule manière d'expliquer comment il se trouve dans les *Géorgiques* de Delille, plusieurs vers qui sont aussi dans celles de Lefranc, quoique celles-ci n'aient paru qu'en 1784, quatorze ans après celles de Delille.

Notre poète avoue, du reste, dans son ode, les obligations qu'il a à Lefranc, lorsqu'il dit de lui-même:

Tel on voit le lierre à l'ombre qui le cache
Ramper dans les forêts et languir sans appui;
S'il rencontre le chêne, à son tronc il s'attache,
Embrasse ses rameaux et s'élève avec lui (1).

Delille, nommé membre de l'Académie française, en 1774, puis professeur de poésie latine au collège de France, par les soins de Lebeau, se distingua tellement par un talent consommé dans l'art de lire à haute voix, qu'il attirait une foule considérable de savants, de littérateurs, de femmes et de gens du monde, et que ce fut pour lui qu'on créa cette expression si gaîment expressive, de *dupeur d'oreilles* (2).

(1) *Biographie univ. et portat. des Contemp.*, mot *Delille.*

(2) *Biographie univ. et portat.*, etc, *ibid.*

Son poëme des *Jardins* parut en 1783; la réputation de l'auteur grandissant toujours, les places et les titres lui arrivaient en même temps : la révolution priva Delille de tous ces avantages. Il supporta ces malheurs avec résignation.

Traduit devant le tribunal révolutionnaire, il fut sauvé par un maçon qui dit qu'il ne fallait pas tuer tous les poëtes, mais en réserver au moins quelques-uns pour chanter nos victoires. C'est à cette époque qu'on demanda à Delille des vers pour la fête de l'Être suprême, et que notre poëte fit ce fameux dithyrambe sur l'*Immortalité de l'âme*, dont j'ai parlé précédemment (1).

Delille se retira en 1794 à Saint-Dié, où il s'occupa de sa traduction de l'*Énéide*; il alla en 1795 à Bâle, où il fit son *Homme des champs*, qui « obtint beaucoup de succès, mais essuya aussi beaucoup de critiques, les unes trop sévères, dit Chénier (2), les autres qui semblent judicieuses. Ce qui a surpris bien des lecteurs, et ce qui peut décourager ceux qui ont du goût pour la vie champêtre, c'est que pour devenir un homme des champs dans le sens du poëte, il faut commencer par avoir une opulence très-peu commune au sein des villes ».

Aussi Lebrun fit-il sur ce poëme l'épigramme suivante :

Quel homme des champs! et quel style !
Quel esprit faux! quel art mesquin !
On dirait que l'abbé Virgile
Est devenu l'abbé Cottin.
Sa muse, coquette si fière,
Dont nos boudoirs admiraient l'art,
Ne sait plus, vieille minaudière,
Placer ses mouches, ni son fard (3).

Cette épigramme paraîtra peut-être plus grossière que fine: la suivante de Chénier, qui, comme nous l'avons vu,

(1) Ci-dessus, t. I, p. 67 et suiv.
(2) *Tableau de la littér. fr.*, ch. 8.
(3) *Acanthologie*, mot *Delille*, p. 71.

n'aimait pas Delille, et à qui il a dû en coûter beaucoup d'en dire tant de bien dans son *Tableau de la littérature française*, vaut mieux sous tous les rapports :

Ce n'est donc plus l'abbé Virgile,
C'est un abbé sec, compassé,
Pincé, passé, cassé, glacé,
Brillant, mais d'un éclat fragile.
Sous son maigre et joli pinceau
La nature est naine et coquette :
L'habile arrangeur de palette
N'a vu, pour son petit tableau,
Les champs qu'à travers sa lorgnette,
Et par les vitres du château.

Delille passa ensuite en Allemagne, où il finit le poëme de la *Pitié*; malgré des tirades brillantes, « c'est, dit Chénier (1), de tous les ouvrages de Delille, celui dont le succès a été le plus contesté ».

Il alla ensuite à Londres où il s'occupa activement de sa traduction du *Paradis perdu*; enfin il revint en France, en 1802, et reprit sa place à l'Académie française, devenue l'une des classes de l'Institut; il avait été invité par une épître élégante de Daru (2) à ne pas se tenir si longtemps éloigné de sa patrie, où le bon ordre et la tranquillité régnaient depuis que le premier consul avait pris le timon des affaires.

Il publia les poëmes de l'*Imagination* en 1807; des *Trois règnes* en 1808, et en 1812 la *Conversation*; j'en parlerai avec quelques détails.

Delille mourut le 2 mai 1813; sa réputation était alors à un si haut point, et son caractère s'était montré sous un si beau jour, qu'on ne crut pouvoir lui rendre trop d'honneurs : son corps fut embaumé et exposé sur un lit de parade, dans une des salles du collége de France; un service funèbre fut célébré à Saint-Étienne-du-Mont; on y vit ac-

(1) *Tab. de la littér. fr.*, ch. 8. (2) Ci-dessus, t. I, p. 142.

courir tout ce que Paris renfermait de plus illustre dans la littérature et les sciences, l'Institut s'y rendit en corps, ainsi que l'Université. Le cercueil fut de là transporté au cimetière du Père Lachaise, où Mme Delille lui fit élever à ses frais un tombeau sur lequel on grava seulement le nom de DELILLE.

Ce fut là l'époque de la plus grande célébrité de notre poète; on n'hésitait pas à le mettre au rang de ceux qui ont fait la gloire de la France, dont le nom et les ouvrages traverseront tous les temps, et charmeront la postérité. Ce jugement était-il trop favorable? l'abandon où Delille a langui depuis cette époque est-il absolument injuste? ou les littérateurs de l'époque qui a succédé à la sienne, l'ont-ils bien apprécié, quand ils ne l'ont regardé que comme un versificateur? C'est ce que l'examen de ses ouvrages peut seul faire voir.

J'ai déjà parlé de lui à l'occasion de son dithyrambe sur l'*Immortalité de l'âme*, dans la poésie lyrique; j'ai rappelé ses traductions de l'*Énéide*, et surtout du *Paradis perdu*, dans la poésie épique; sa traduction des *Géorgiques* de Virgile, ses *Jardins*, son *Homme des champs* appartiennent à une époque antérieure à la nôtre, et sont assez connus pour que je n'aie pas à m'en occuper.

Il reste la *Pitié*, l'*Imagination*, les *Trois règnes* et la *Conversation*; ces trois derniers suffiront, je le pense, à nous faire porter sur lui un jugement bien motivé. Je ne dirai rien du poème de la *Pitié*, qui a tous les défauts des autres ouvrages de l'auteur, sans avoir à beaucoup près leurs brillantes qualités.

Le poème de l'*Imagination* a été commencé dans l'année 1785 et fini en 1794. « L'intervalle de ces deux dates a été marqué par de grands évènements, dont on y retrouve quelques traces (1).... Dès l'apparition de l'ouvrage, et

(1) DELILLE, l'*Imagination*, préface.

même auparavant, au défaut du poème qu'on ne connaissait pas, on en avait attaqué le titre; on prétendait que l'*Imagination* était un sujet trop vague et trop étendu (1), ce qui donne à l'auteur l'occasion de rappeler que Lucrèce a écrit le *De naturâ rerum*, c'est-à-dire, sur le monde entier et tout ce qu'il renferme, sujet assurément beaucoup plus vague, beaucoup plus étendu, et dont l'*Imagination* ne serait qu'une faible partie; ce qui n'empêche pas que ce poème ne soit un des plus magnifiques et un des plus précieux monuments de l'antiquité. La grande étendue d'un sujet, conclut notre poète, est plutôt un avantage qu'un inconvénient; l'important est d'en diviser les masses en parties bien distinctes et bien circonscrites » (2).

Séparons, s'il est possible, le vrai du faux, dans ce passage de Delille : 1° le sujet du *De naturâ rerum* est plus étendu que celui de l'*Imagination*. — Oui, quant à la compréhension physique du mot; non, quant à la compréhension poétique, puisqu'enfin le *De naturâ rerum* est un traité de physique qui ne peut jamais comprendre que ce que sait le poète, sur cette science.

2° Le *De naturâ rerum* est un sujet plus vague que l'*Imagination*. — C'est une grande erreur, rien n'est plus et mieux déterminé qu'un traité de physique; on sait d'avance, à une époque donnée, tout ce qui doit y entrer; l'auteur n'est maître, en quelque sorte, que de sa disposition et de la forme des démonstrations : il s'en faut bien qu'il en soit ainsi de l'*Imagination*, sur laquelle vingt auteurs diront probablement tous des choses différentes.

3° La grande étendue d'un sujet est plutôt un avantage qu'un inconvénient. — Oui, certes, eu égard à l'importance de l'œuvre; non pas quant à l'exécution, qui est toujours le point capital dans la poésie.

4° Enfin, dit Delille, l'important est d'en diviser les

(1) Delille, lieu cité. (2) *Ibid.*

masses en parties bien distinctes et bien circonscrites. —A la condition surtout, faut-il ajouter, que toutes ces parties forment un tout, un ensemble, et c'est ce qui manque essentiellement à l'ouvrage de Delille, dont tous les chants auraient pu également y être ou n'y pas être; on en jugera par l'énoncé des sujets qu'on y trouve traités : 1. L'homme sous le rapport intellectuel; 2. L'homme sensible; 3. Impression des objets extérieurs; 4. Impression des lieux; 5. Les arts; 6. Le bonheur et la morale; 7. La politique; 8. Les cultes. N'est-il pas évident que rien dans le sujet ne motivait cette division : que c'est par un parti pris que Delille les a réunis dans son ouvrage, et qu'il a justifié ainsi ce mot de M. Féletz (1), que lorsqu'il chantait la *Pitié*, toutes nos vertus étaient de la pitié....; lorsqu'il chante l'*Imagination*, tous nos sentiments, toutes nos sensations, toutes nos facultés, tous nos moyens, tout ce qui est au dedans ou au dehors de l'homme, est ou de l'imagination ou du ressort de l'imagination.

Dans cette condition, il ne reste au poème de Delille que de belles parties, et aucun éloge à cet égard ne peut valoir mieux que celui que lui a consacré Chénier, dans son *Tableau de la littérature :* « Ce poème, dit-il, a réuni tous les suffrages : on sait par cœur les vers éloquents sur J.-J. Rousseau, l'*Hymne à la beauté*, l'épisode touchant de la *Sœur grise*, l'épisode si célèbre des *Catacombes*, et dix morceaux qui portent le cachet de la même supériorité. Là, plus inégal que dans le poème des *Jardins*, M. Delille nous y paraît aussi plus riche, et nous croyons pouvoir placer ce bel ouvrage au premier rang de ses compositions originales. L'auteur y déploie, comme partout, le genre de talent qui lui est propre, celui d'exceller dans le difficile : les détails les plus techniques ne peuvent résister à son art. Sont-ils minutieux? il leur donne de l'impor-

(1) *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littér.*, t. II, p. 61.

tance. Sont-ils arides? il les féconde. Sont-ils bas? il les ennoblit : une idée paraît-elle impossible à rendre? c'est là précisément qu'il triomphe, et tous les obstacles s'aplanissent devant les idées du poète » (1).

La seconde classe de l'Institut avait exprimé un jugement à peu près pareil, tempéré cependant par quelques critiques : après avoir exposé le plan ou plutôt la marche du poème, « Il résulte de là, dit-elle, un défaut de suite et de liaison entre les différentes parties de l'ouvrage; il n'a pas, si l'on peut s'exprimer ainsi, une marche nécessaire et forcée; sa conduite, s'il y en a une, est un peu errante et vagabonde, comme la brillante faculté qui est le sujet du poème, et qui l'anime d'un bout à l'autre. Il ne faut donc pas chercher dans ce poème un mérite de composition qui ne peut s'y trouver, ou il faut le réduire au choix et à la disposition des matériaux employés par le poète : mais ainsi réduit, ce mérite est encore très-grand, puisque de l'invention et de la disposition de toutes les parties du poème, il résulte un ouvrage qu'on lit avec le plus grand plaisir : l'exécution est toujours la partie la plus brillante du talent de M. Delille. Aucun poète n'a eu plus d'esprit, de facilité, de souplesse, de variété : on sait quels immenses services il a rendus à notre langue poétique, en lui apprenant à rendre noblement des détails vulgaires, et l'enrichissant d'une foule d'expressions que les poètes, ses prédécesseurs, n'auraient peut-être pas osé employer, et dont il a fait le plus heureux usage : on peut l'applaudir; et on doit lui savoir gré d'une quantité infinie de créations de ce genre » (2).

Enfin, M. de Féletz, rendant compte de ce même poème dans le *Journal de l'Empire*, et faisant allusion à ce que Delille avait dit de son plan, dans son *Discours préliminaire*,

(1) *Tableau de la littérat. franç.*, ch. 8.

(2) *Rapports du Jury*, etc., 2e classe de l'Institut, p. 133.

écrivait ces mots très-sensés : « Que M. Delille laisse le soin de soutenir l'excellence de leur sujet et de leur plan, à des poètes médiocres qui ont besoin de tout défendre.... Quant à lui, il lui restera toujours la plus belle prérogative du génie, celle qui constitue véritablement le poète, et qui fait vivre tous les ouvrages, même en prose, mais surtout en vers, je veux dire le style. Sans doute, la beauté et la régularité du plan contribuent à la beauté et à l'agrément du poème : mais le poète le plus médiocre peut, à force de conseils, de travail ou de bonheur, faire un plan très-régulier, donner à ses personnages des mœurs très-convenables, observer toutes les règles de l'art, et faire cependant un poème très-ennuyeux, et même barbare : que lui manquera-t-il? la poésie du style, la sage hardiesse des figures, la variété des tours, des mouvements et des images, le choix des expressions harmonieuses et pittoresques, le savant mécanisme de la période poétique : voilà la vie et l'âme de la poésie; c'est ce qui fait le charme des vers, et ce qui constitue la grande qualité et le véritable esprit du poète : *Mens divinior atque os magna sonaturum* » (1).

Ajoutons à ces louanges si bien méritées, quelques restrictions critiques sur le genre de style que Delille paraît affectionner, sur cette espèce de coquetterie qui devient de l'affectation, sur une coupe de vers trop recherchée pour être naturelle, et qu'il peut devenir dangereux d'imiter, et nous aurons à peu près le jugement des meilleurs critiques de l'époque, sur le poème qui nous occupe, et le talent du poète : tous s'accordent à dire qu'il n'a jamais su trouver un sujet sérieusement important, ni le partager en divisions vraiment scientifiques ; mais qu'en s'abandonnant à lui-même, et au hasard de ses inspirations, il a toujours rencontré des passages charmants, dont chacun ferait honneur au plus excellent des poètes; c'est-à-dire,

(1) *Mélanges de philos., d'hist. et de littér.*, t. II, p. 56 et 57.

en d'autres termes, que ses poèmes ne peuvent que gagner à être lus par parties; l'ensemble n'ayant jamais qu'une valeur extrêmement médiocre. A l'appui de ce jugement, citons deux passages pris au hasard dans les nombreux tableaux du poème de l'*Imagination* : on verra quelle couleur vraiment poétique y est partout répandue.

Voici le début du troisième chant sur l'*Impression des objets extérieurs*. Jamais on n'a rien dit de plus gracieux ni de plus poétiquement vrai :

Voyez ce luth muet : tant qu'une habile main
N'éveille pas le son endormi dans son sein,
Dans le bois insensible en secret il sommeille;
Mais si d'un doigt savant l'impulsion l'éveille,
Il frémit, il résonne, exprime tour-à-tour
La pitié, la terreur et la haine et l'amour;
Et quand rien n'agit plus sur l'organe sonore,
Le bois mélodieux longtemps résonne encore.
Ainsi l'âme se tait quand rien ne parle aux sens :
Ainsi l'objet émeut ses fils obéissants,
Et même quand des sens la secousse est passée,
L'écho des souvenirs prolonge la pensée.

On trouve dans le cinquième chant un éloge des sciences, et en particulier de l'astronomie newtonienne, au-dessus duquel on ne peut rien placer; le seul défaut de ce brillant passage, et malheureusement il est fondamental, c'est le rôle qu'il fait jouer à l'imagination dans le progrès de ces sciences, sur lequel personne assurément ne sera d'accord avec le poète. Voici ses vers, le lecteur en jugera :

Mais ces beaux-arts si doux, si brillants, si sublimes
Ont-ils seuls notre amour? Non, le Pinde a deux cimes.
Sur l'une, les neuf sœurs animent le ciseau ;
La lyre harmonieuse et le savant pinceau,
Inspirent le poète et conduisent la danse ;
Les trois Grâces en chœur y sautent en cadence.
Sur l'autre, est dans leurs mains le tube observateur,
Le prisme des rayons heureux distributeur,
Le cercle, le cadran, le compas et l'équerre

Qui divisent le ciel et mesurent la terre.
Croyez-vous qu'à ces arts moins gais, plus sérieux
L'imagination ne prête point ses yeux?
Non. Elle a fait Newton comme elle a fait Voltaire.
Pénétrez de Newton le secret sanctuaire :
Loin d'un monde frivole et de son vain fracas,
Et de ces vils pensers qui rampent ici-bas,
Dans cette vaste mer de feux étincelante,
Devant qui notre esprit recule d'épouvante,
Newton plonge ; il poursuit, il atteint ces grands corps
Qui, jusqu'à lui, sans lois, sans règles, sans accords,
Roulaient désordonnés sous ces voûtes profondes :
De ces brillants chaos, Newton a fait des mondes.
Atlas de tous ces cieux qui reposent sur lui,
Il les fait l'un de l'autre et la règle et l'appui;
Il calcule leurs cours, leurs grandeurs, leurs distances.
C'est en vain qu'égarée en ces déserts immenses,
La comète espérait échapper à ses yeux :
Fixes ou vagabonds, il saisit tous ces feux,
Qui suivant de leur cours l'incroyable vitesse,
Sans cesse s'attirant, se repoussent sans cesse :
Et par deux mouvements, mais par la même loi,
Roulent tous l'un sur l'autre, et chacun d'eux sur soi.
O pouvoir d'un grand homme, et d'une âme divine!
Ce que Dieu seul a fait, Newton seul l'imagine,
Et chaque astre répète en proclamant leur nom :
Gloire au Dieu qui créa les mondes et Newton!

Il est trop évident que tout l'à-propos de ce passage, dans un poème sur l'*Imagination*, repose sur ce que le poète a pu dire à la fin, que Newton *imagine* ce que Dieu a fait. Or, c'est un pur jeu de mots : *imaginer* est pris ici dans le sens d'*inventer*, et plutôt encore de *découvrir*; ce qui fait qu'il n'est pas très-bon lui-même : combien alors n'est pas déplorable l'abus qu'en fait le poète pour conclure, contre le sentiment général, et pourrait-on dire, contre la définition même des mots, que c'est l'imagination qui a inspiré les grands astronomes et les grands physiciens?

Les *Trois Règnes*, comme je l'ai dit, ont été publiés en 1808, un an après l'*Imagination*. L'auteur, dans un discours

préliminaire intéressant, indique le sujet et l'occasion de son poëme, dont le projet lui fut inspiré par Jean Darcet, mort en 1801, membre de l'Institut et du Sénat conservateur. Il y rappelle encore, et y combat selon la coutume des auteurs, quelques-unes des critiques qui avaient été ou pouvaient être faites contre lui. « Ce poëme, dit-il, ne peut se disculper d'appartenir au genre descriptif. Les inconvénients et les avantages de ce genre d'ouvrage sont encore un objet de contestation entre les critiques et les auteurs. C'est faute de s'entendre que cette discussion dure encore. Décrire pour décrire est une sottise; mais décrire pour rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique ou morale, est non-seulement permis, mais nécessaire; et ce qui est nécessaire est toujours irrépréhensible. On veut ne trouver d'intérêt que dans les actions épiques ou dramatiques, mais il est des lecteurs plus raisonnables qu'on peut intéresser par des scènes plus calmes et des impressions moins vives » (1).

Les idées exprimées ici par Delille sont séduisantes sans doute; elles ont même une apparence de vérité qui les rendrait dangereuses si la critique ne les réduisait immédiatement à leur juste valeur. Décrire pour décrire est une sottise, avoue-t-il : soit, mais qu'est-ce que décrire pour décrire, poétiquement parlant? C'est décrire pour le seul avantage de *rendre plus sensibles les procédés des arts et les phénomènes de la nature physique ou morale*. Delille n'a pas vu qu'en effet l'utilité que peuvent avoir certaines descriptions considérées isolément, ne fait rien du tout à la valeur du poëme; et c'est toujours parce que rien n'appelle ces descriptions, rien ne les rend nécessaires eu égard à l'ensemble de l'ouvrage, non pas eu égard à l'utilité que tel ou tel en pourra tirer, qu'on dit de l'auteur qu'*il décrit pour décrire*.

(1) *Les Trois Règnes*, etc., discours préliminaire.

« Ce qui est nécessaire est toujours irrépréhensible ». —Oui, sans doute; mais un poème n'est jamais nécessaire : Horace l'a parfaitement expliqué dans son *Art poétique :*

Ut gratas inter mensas symphonia discors,
Et crassum unguentum, et Sardo cum melle papaver,
Offendunt, poterat duci quia cœna sine istis :
Sic animis natum inventumque poema juvandis,
Si paulum a summo decessit, vergit ad imum (1).

Quant à l'utilité que Delille croit que ses descriptions pourront avoir, c'est une illusion inexplicable; jamais un homme de sens ne cherchera dans un poète la description de ce qu'il aura besoin de connaître; la description poétique n'est bonne que pour ceux qui savent: les autres n'y comprennent rien. C'est ce que la seconde classe de l'Institut déclarait très-nettement dans son *Rapport sur les prix décennaux* (2), à propos de ce poème des *Trois règnes,* auquel elle objectait qu'il était presque impossible, en travaillant sur un tel sujet, de satisfaire ni les savants, ni les ignorants; que le poète en dirait nécessairement trop peu pour les uns et trop pour les autres; que les charmes de la versification ne rachèteraient pas, pour les premiers, les sacrifices commandés par la langue poétique; et que, pour les seconds, les formes poétiques se concilieraient peu avec la précision et la clarté qu'exigent l'exposition et la discussion des théories scientifiques. Ainsi, de quelque manière qu'on retourne la pensée de Delille, on ne trouve jamais que des descriptions, et des descriptions isolées.

Ce qu'il ajoute, qu'on veut ne retrouver d'intérêt que dans des actions épiques ou tragiques, mais que des lecteurs plus raisonnables se laissent intéresser par des scènes plus calmes, est puéril. Ce n'est pas par suite d'un parti pris qu'on est ou qu'on n'est pas intéressé : dans tous les cas, la

(1) *De Art. poét.*, v. 375.

(2) p. 135.

théorie enseigne comment on peut intéresser dans quelque genre que ce soit; c'est dans le genre didactique, en prenant un sujet exactement circonscrit, susceptible d'être exposé en traits généraux, et d'où l'on retirera quelque bon précepte sur l'art ou la vérité que l'on étudie. Delille, il faut l'avouer, ou n'a pas du tout compris, ou a totalement négligé ces conditions; et c'est ainsi qu'il a fait des poëmes qui réellement n'intéressent à peu près personne.

Dans les *Trois règnes* en particulier, notre auteur chante en huit chants : 1. la Lumière et le Feu; 2. l'Air; 3. l'Eau; 4. la Terre; 5. le Règne minéral; 6. le Règne végétal; 7 et 8. le Règne animal.

Je ne m'arrête pas à examiner ici le plan que je viens de transcrire; il est trop évident qu'il n'a rien de satisfaisant pour la raison, que les quatre premiers chants sont étrangers au sujet en quelque sorte; que d'ailleurs ce sont des arguments *intraitables*; qu'il faut, sur le feu, l'air, l'eau et la terre, ne rien dire, ou dire tout, ou au moins dire ce qui appartient à telle ou telle science, ce que Delille était absolument hors d'état de faire, ainsi qu'il en convient lui-même (1).

Les quatre derniers chants sont au contraire dans son sujet et y sont parfaitement; mais comme les *Trois règnes* ne sont qu'une manière de considérer la collection des êtres naturels, il s'ensuit que ses quatre chants ne seront guère que quatre collections de titres, à l'occasion desquels il fera des descriptions plus ou moins agréables.

Dans cette condition qui est, comme je l'ai dit, celle de tous les poëmes originaux de Delille, il ne faut pas penser à lui demander rien qui fasse un bon poëme; mais on peut compter sur de charmantes tirades; et en effet, il y en a à choisir.

On a cité souvent et avec raison, dans le sixième chant,

(1) *Les Trois Règnes*, discours préliminaire.

la description des vins suivie de celle du café, l'une des plus brillantes et des plus originales qu'il y ait dans aucun poème.

Mais comme les plaisirs, le vin a ses dangers :
Souvent on paya cher ses charmes passagers.
Ce verre qu'en riant a rempli l'allégresse,
Trop souvent on le vit profané par l'ivresse ;
Et d'un bras forcené s'échappant en éclats,
La coupe des plaisirs servit d'arme aux combats.
Il est une liqueur au poète plus chère,
Qui manquait à Virgile, et qu'adorait Voltaire :
C'est toi, divin café, dont l'aimable liqueur,
Sans altérer la tête, épanouit le cœur ;
Aussi, quand mon palais est émoussé par l'âge,
Avec plaisir encor je goûte ton breuvage.
Que j'aime à préparer ton nectar précieux !
Nul n'usurpe chez moi ce soin délicieux.
Sur le réchaud brûlant, moi seul tournant ta graine,
A l'or de ta couleur fais succéder l'ébène :
Moi seul contre la noix qu'arment ses dents de fer,
Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer.
Charmé de ton parfum, c'est moi seul qui dans l'onde
Infuse à mon foyer ta poussière féconde,
Qui tour-à-tour calmant, excitant tes bouillons,
Suis d'un œil attentif tes légers tourbillons.
Enfin, de ta liqueur lentement reposée,
Dans le vase fumant la lie est déposée ;
Ma coupe, ton nectar, le miel américain
Que du suc des roseaux exprima l'Africain,
Tout est prêt ; du Japon l'émail reçoit tes ondes,
Et seul tu réunis les tributs des deux mondes.
Viens donc, divin nectar, viens donc, inspire-moi !
Je ne veux qu'un désert, mon Antigone et toi :
A peine j'ai senti ta vapeur odorante,
Soudain de ton climat la chaleur pénétrante
Réveille tous mes sens ; sans trouble, sans chaos,
Mes pensers plus nombreux accourent à grands flots :
Mon idée était triste, aride, dépouillée,
Elle rit, elle sort richement habillée,
Et je crois, du génie éprouvant le réveil,
Boire dans chaque goutte un rayon du soleil.

Ce sont les nombreux passages égaux à celui-ci par la magnificence des couleurs et la perfection du style, qui ont fait regarder à quelques critiques le poème des *Trois règnes* comme le plus beau et le plus riche des ouvrages de l'auteur. Ce sont eux qui le feront toujours lire et qui l'empêcheront de tomber dans l'oubli.

La *Conversation*, publiée en 1812, n'a pas, à beaucoup près, la même valeur ; c'est un poème didactique en trois chants, d'un caractère badin, et moins élevé par conséquent que les autres ouvrages de Delille ; il est écrit en vers libres et a pour objet d'enseigner l'art de converser, ou, ce qui est la même chose, de se rendre aimable dans la conversation : pour cela, le poète peint dans son premier chant les ridicules et les défauts de ceux qu'il nomme des *dialogueurs ennuyeux* ; dans le second chant, il énumère et fait connaître les ridicules qui tiennent aux vices du cœur ; dans le troisième, il représente le discoureur aimable, fait remarquer les qualités qu'il a ou qu'il recherche, les défauts qu'il évite : il termine par un tableau brillant du rôle des femmes, et de leur puissance dans la conversation ; à l'appui de cette déclaration, vient le portrait si souvent cité de madame Geoffrin, qui termine l'ouvrage.

Le poème entier n'est, comme on le voit, qu'une galerie de portraits ; il s'ensuit qu'il y a peu d'intérêt, et que l'on ne le lira pas de suite ; c'est là malheureusement la condamnation la plus complète et la plus irremédiable d'un ouvrage en vers.

Mais on peut détacher de ce cadre quelques caractères choisis, qui seront aussi parfaits dans leur genre que ceux de Théophraste ou de La Bruyère. En voici trois, par exemple, que tout le monde reconnaîtra pour les avoir vus cent fois ; et l'on saura gré au peintre de la finesse de son dessin et de la vivacité de son coloris.

Voilà d'abord le conteur qui se répète :

Le dégoût le précède, et l'ennui l'accompagne.
Quelquefois cependant le scrupule le gagne :
« Ne vous ai-je conté ce trait-là qu'une fois »,
Dit-il? « Quarante au moins », répondez-vous. « N'importe,
Répond-il en rouvrant la porte,
Avec plaisir encor vous l'entendrez, je crois ».
Alors quelqu'un s'approche, et lui dit : « cette histoire
Je l'entendis souvent, plut dans sa nouveauté,
Mais tout récit déplaît s'il est trop répété ;
Ou changez de discours, ou changez d'auditoire ».
Inutiles conseils : pour combler notre ennui,
Infatigable écho des autres et de lui,
Et suivant sa triste coutume,
Reprenant fil à fil tous les points qu'il traita,
Ce qu'il a déjà dit, le bourreau le résume ;
Il raconte ce qu'il conta :
Ses récits sont un errata,
Et ses suppléments un volume (1).

Voici maintenant celui qui a toujours mille petits riens à vous raconter, qui croit que l'histoire détaillée de ses affaires domestiques ne peut manquer de vous intéresser autant qu'elle lui importe à lui-même.

A ce questionneur succède une autre espèce,
Plus ennuyeuse encore et de plus mauvais goût :
Sans être interrogé, celui-là vous dit tout,
Où sont placés ses biens et sur quelle hypothèque ;
Pour vous intéresser, il vous conte souvent
L'histoire du collège et celle du couvent :
Comment son fils, sa fille y sont couverts de gloire ;
Pour gagner le prix de mémoire,
Son cadet a dit rondement
Sa grammaire et son rudiment :
Puis le détail de toute la famille,
Les chagrins, les plaisirs, les torts de ces marmots :
Aglaé, sa plus jeune fille,
Si sémillante, si gentille,
Ce matin n'a pas dit deux mots ;
Charle a brisé son char, et François ses grelots ;

(1) *La Conversation*, ch. I, p. 81, édit. in-18 de 1812.

Antoine a mal aux dents, et sa chère Julie
Avec un peu d'humeur a mangé sa bouillie (1).

L'*égoïste*, dont le portrait commence le second livre, est peint avec une verve d'indignation qui prouve combien Delille haïssait ces sortes de gens qui ne parlent jamais que d'eux-mêmes. Le *mystérieux* est représenté sous des couleurs moins sombres. On lira ce caractère avec plaisir, quoique peut-être on y puisse trouver une imitation paraphrasée de cette épigramme si connue de Lamonnoye :

Roc est un homme fort discret :
Ami, reconnais à ce trait
Sa discrétion sans pareille :
L'autre jour s'approchant de moi,
Il me dit tout bas à l'oreille
Que Louis était un grand roi (2).

Voici les vers de Delille, qui a bien développé et bien embelli cette idée :

Confident sûr, citoyen estimable,
Ami constant, convive aimable,
Cet autre n'est bavard ni curieux :
Mais son astre en naissant le fit mystérieux.
Il ne peut concevoir dans son humeur discrète
Que les journaux et la gazette
Parlent de traités, de combats,
De négociations (3), et d'intérêts d'états;
En saluant craint de se compromettre,
De peur de la signer n'écrit point une lettre,
N'ose dire tout haut l'adresse d'un billet,
Si son épouse est brune ou blonde,
Si sa poudre est à l'ambre, à l'iris, à l'œillet :
Si le fort a tiré, si le tonnerre gronde,
Le jour du mois, l'heure qu'il est,
Le bruit qui court, le temps qu'il fait.

(1) *Ibid.*, p. 87.

(2) Cette épigramme est elle-même imitée de la 90e du premier livre de Martial. *Garris in aurem semper omnibus*, etc.

(3) Il y a une syllabe de trop dans cet hémistiche ; *négociations* fait six syllabes.

Dans sa discrétion extrême,
Je l'ai vu se craignant lui-même
Prendre un air de mystère et vous dire tout bas :
« Talma jouera ce soir, mais ne me citez pas ».

Résumons-nous : l'art de composer un ouvrage, d'en assortir si bien les diverses parties qu'il forme un tout indivisible, a manqué complètement à Delille. Il n'avait pas non plus cette partie du talent du poète qui s'adresse au cœur de ses lecteurs ; nulle part il ne nous intéresse par le fond même des choses qu'il nous dit ; la forme est donc tout chez lui : mais il faut avouer que personne ne l'a eue à un plus haut degré ; et que si les défauts que je viens de signaler empêchent avec raison de le regarder comme un poète du premier ordre, on ne saurait, sans injustice, lui refuser une des premières places parmi ceux du second.

LECTURE XXXII. — *Suite des Poèmes didactiques.* — CHÉNEDOLLÉ, MICHAUD, LEGOUVÉ, DE HOUDAN-DESLANDES, DE SAINT-VICTOR.

Le *Génie de l'homme*, poème en quatre chants (1), par M. CHÉNEDOLLÉ, a pour but de célébrer la puissance du génie humain, qui se manifeste surtout, dit l'auteur, dans quatre sciences, savoir : l'astronomie, la géologie, la psychologie et la politique.

On pourrait facilement contester la sagesse ou la légitimité de cette division, comme l'a fait Dussault dans le compte qu'il a rendu de ce poème (2). Mais, comme le dit avec beaucoup de raison M. Chénedollé, la poésie fait des tableaux et non pas des traités (3) ; de quelque manière qu'il ait plu à un poète didactique de diviser son sujet, il faut accepter sa division, car une autre ne vaudrait pas

(1) La seconde édition est de 1812.

(2) Voy. les *Annales littéraires*, et la réponse que fait l'auteur à cette critique, dans la préface de la seconde édition.

(3) Avertissement de la 2e édit.

mieux ; les traités en vers ne pouvant jamais être que de détestables traités, il est absurde d'y chercher ou même d'y désirer une division exactement philosophique. Je ne serai donc ici d'accord ni avec le critique qui aurait voulu changer le plan de notre poème, ni avec l'auteur qui se loue beaucoup d'avoir trouvé le sien ; je crois que le proposé aurait à peu près valu celui que nous avons, comme il aurait valu tout autre ; mais il n'aurait pas valu davantage ; et partant ce n'est pas la peine de changer.

Laissons donc cette discussion, et disons qu'il y a dans le premier chant l'exposé poétique des phénomènes astronomiques et des principales lois connues de nos jours : dans le second, après une vue générale du globe et des descriptions des montagnes et des fleuves, un vieillard, imité de celui qui raconte à Henri IV les troubles de la France, quoique M. Chénedollé s'applaudisse beaucoup de cette invention qui ne lui appartient pas (1), explique les systèmes de Buffon et de Saussure sur la formation des montagnes ; la mort de Pline termine ce chant.

Le troisième chant est à mon gré le plus faible ; les questions de psychologie sont par elles-mêmes très-peu poétiques ; elles ne sont pas du tout pittoresques ; et comme d'un autre côté elles sont loin d'être unanimement résolues par les philosophes, il en résulte que ce chant ne peut presque satisfaire personne ; les métaphysiciens n'y trouvent que des points d'exclamation et des figures de rhétorique, au lieu de ce que l'auteur nomme des preuves de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme ; et les hommes sensibles y cherchent en vain ces images magnifiques ou saisissantes que nous offre la nature visible.

Le sujet se relève dans le quatrième chant ; il s'agit de la

(1) « J'en avais placé l'exposition dans la bouche d'un vieillard. Cette invention avait paru heureuse et poétique, etc. » Voy. l'avertissement de la 2e édition, p. IV.

société; là les grands tableaux ne manquent pas; l'agriculture, les lois, la religion, les diverses formes de gouvernement, la civilisation, le commerce, l'industrie, le luxe et les révolutions, voilà de quoi fournir à un poème descriptif tout entier : et tout cela se trouve dans le dernier chant du *Génie de l'homme.*

Ajoutons que le style de M. Chênedollé est en général très-correct, qu'il est toujours harmonieux, et s'élève fort souvent aux plus hautes formes poétiques : c'en est assez pour faire concevoir que c'est un poème didactique recommandable; il faut avouer aussi qu'il participe au malheur de presque tous les poèmes didactiques modernes; il est extrêmement pénible à lire de suite; mais cet inconvénient sera, je pense, expliqué complètement tout-à-l'heure.

Montrons maintenant par quelques citations, que l'éloge fait tout-à-l'heure n'a rien d'exagéré. La description suivante des produits du génie humain est certes aussi remarquable par la vivacité de la tournure que par la vérité de la pensée :

En voyant l'homme nu réduit à sa faiblesse,
Qu'une voix nous eût dit : accroissons sa vitesse;
Qu'en franchissant les mers il vole en d'autres lieux;
Qu'il soumette la foudre et désarme les cieux;
Qu'il dispose à son gré de l'étoile polaire,
Que la foudre en ses mains, terrible ou tutélaire,
Frappe ses ennemis, ou dans des jeux plus doux
Perce l'oiseau léger qui fuit en vain ses coups;
Que Saturne pour lui soit captif sous le verre;
Que sa pensée arrive aux deux bouts de la terre,
Et qu'il soit invisible et présent en tout lieu :
On se fût écrié vous en faites un dieu!
Et toutefois vainqueur d'innombrables obstacles,
Des arts autour de lui rassemblant les miracles,
Au sceptre social soumettant l'univers,
L'homme a réalisé ces prodiges divers (1).

Les produits et les avantages de l'industrie et du luxe

(1) *Le Génie de l'homme*, ch. IV, p. 150.

qui suivent ce morceau, ont l'inconvénient de rappeler le joli conte du *Mondain*, où Voltaire s'est montré à la fois penseur si profond, et poëte si spirituel.

Le tableau des excès de la révolution française est remarquable par l'obscurité des couleurs et la force des traits.

Quel est ce char sanglant, mystérieux, immense,
Dont la roue en tous sens, va, revient et s'élance?
Et foule les autels et les sceptres brisés,
Et la tête des rois dans sa course écrasés?
La Démence le monte, et la Terreur le guide.
Voyez-vous comme au bruit de sa course rapide
Tout est glacé d'horreur? Tous les nœuds sont brisés :
Les parents, les amis entre eux sont divisés,
La peur isole tout : plus de fils, plus de père;
La mort s'offre aux proscrits farouche et solitaire.
Pas un cœur! la pitié n'ose plaindre leur sort,
Ni de ses pleurs d'amour environner leur mort (1).

M. Chênedollé a encore habilement profité du moment de la publication de son livre, au commencement du dix-neuvième siècle, pour personnifier le dix-huitième, et le faire parler fort noblement à celui qui le remplace (2).

Du siècle qui finit je crois voir le fantôme
Debout sur le tombeau d'un de nos anciens rois,
Elevant dans les airs sa prophétique voix,
S'adresser en ces mots au siècle qui commence :
Je te lègue en mourant un héritage immense
Qu'ont accru sans relâche et la gloire et les arts.
Dans mon cours fortuné, j'ai vu de toutes parts,
D'astres étincelants rayonner ma carrière,
Et l'on m'a surnommé le siècle de lumière.
. . . .
Des astres, il est vrai, météores de deuil
Se sont levés sanglants au bord de mon cercueil;

(1) *Le Génie de l'homme*, ch. IV, p. 169.

(2) Il est à remarquer que cette prosopopée du dix-huitième siècle est prise mot pour mot d'un discours prononcé le 23 septembre 1800, dans le temple de Mars (église des Invalides), par Lucien Bonaparte, alors ministre de l'intérieur.

L'orage à mon déclin a parcouru le monde;
Mais sur des jours meilleurs ton avenir se fonde :
La tempête avec moi va rentrer dans la nuit,
Et de mes longs travaux tu vas goûter le fruit (1).

Joseph MICHAUD, né vers 1770, venu à Paris en 1791, se livra à la rédaction des journaux royalistes; forcé de se cacher à la suite du 10 août 1792, il reparut après la terreur, écrivit de nouveau dans plusieurs feuilles anti-révolutionnaires et y manifesta ses principes monarchiques. Arrêté en 1795, à Chartres, par ordre de Bourdon de l'Oise, il fut traduit à Paris et condamné à mort par une commission militaire; il échappa à l'exécution, grâce aux efforts de son compatriote Giguet. Plus tard il fut condamné à être déporté dans la Guyane, alla chercher un asile dans les montagnes du Jura, et ne revint à Paris qu'après la révolution du 18 brumaire (1799). Michaud, en diverses circonstances, paya son tribut au gouvernement de Bonaparte; il fut l'un des poètes qui fournirent aux *Hommages poétiques* dont j'ai parlé dans la poésie lyrique (2). Il paraît pourtant avoir été toujours attaché de cœur aux Bourbons, et vit leur retour avec joie. Ses ouvrages sont assez nombreux : le plus important de tous est l'*Histoire des Croisades*. Le seul dont nous ayons à parler ici, parce qu'il appartient à la poésie didactique ou plutôt descriptive, est le poème intitulé *le Printemps d'un proscrit*, publié pour la première fois en 1803, et dont l'auteur nous fait connaître l'objet et l'occasion dans les termes qui suivent :

« J'avais composé ce poème pour mes amis; je n'avais point été entraîné par l'envie de décrire, mais par le besoin d'exprimer des sentiments qui m'étaient chers : je rendais une situation dans laquelle je me trouvais : la nature m'avait consolé dans mon exil; je lui adressais mes chants, je célébrais les bienfaits de l'amitié qui partageait mes cha-

(1) *Le Génie de l'homme*, ch. IV, p. 175. (2) Tome I, p. 132.

grins; je serais désolé qu'on ne trouvât pas dans mon poème autre chose que des descriptions. La reconnaissance a guidé ma plume, et j'ai voulu faire connaître les vertus dont la renommée ne parle point, etc. » (1).

J'ai déjà fait voir (2) que M. Lebrun (Pierre) avait aussi fait, par suite de l'inspiration du moment, et pour répandre au dehors, comme il dit, les sentiments qui se pressaient dans son âme, son poème sur Napoléon. Il serait facile de citer d'autres ouvrages en vers composés de cette manière, sans objet, sans plan, sans travail préliminaire; et l'on peut dire avec assurance que tous les ouvrages de quelque étendue qui sont faits ainsi sont nécessairement mauvais. On n'improvise pas les bons poèmes, pas plus qu'une bonne histoire ou une bonne comédie, et nous allons voir que le *Printemps d'un proscrit* n'échappe pas à cette loi générale. Quoi que dise en effet Michaud pour expliquer ou pour louer son poème, ce n'est ni par ce qui en a été l'occasion, ni par les sentiments qu'il y exprime, que le lecteur le jugera : c'est par l'effet qu'il en ressentira, lui lecteur : est-il bon? est-il mauvais? c'est là la seule question que puisse jamais se faire ou la postérité ou le critique de bon sens; et toutes les dissertations de Michaud ne font rien du tout à la réponse, pas plus que son mémoire en faveur de la poésie descriptive (3) ne fera disparaître les inconvénients de cette sorte de poésie.

Or, il suffit de lire les arguments des trois chants de son poème pour s'assurer qu'il n'y a dans cet ouvrage ni ordre, ni plan; qu'il aurait pu tout aussi bien y mettre toute autre chose. Voici par exemple le sujet de son second chant : « Vue morale de la campagne, tableau des malheurs des champs, consolations que la providence a mises à la portée des habitants des campagnes, description des tom-

(1) *Le Print. d'un proscrit.* Disc. prélim., p. 33.

(2) Tome I, p. 121.

(3) p. 7 à 36.

beaux des champs, danger de la gloire et des grandeurs, portrait de Rousseau, les malheurs qui le poursuivent jusque dans la tombe; les tombeaux de Saint-Denis, le proscrit condamné à mort, sa retraite dans le Jura; comparaison du calme de la nature avec le trouble qui renaît dans les villes au retour du jour; portrait de l'amitié, description de l'asile modeste où le proscrit a reçu l'hospitalité; invocation à la nature contre ceux qui la décomposent; simplicité d'un bon ermite ».

Qui ne reconnaît, en lisant cette table de matières, si désordonnée pourrait-on dire, que l'ouvrage qui nous occupe est à peine un ouvrage dans le sens honorable du mot; c'est une suite de pensées versifiées qui n'ont de liaison que le caprice de l'auteur; et dont Chénier a dit tout le bien possible quand il a écrit dans son *Tableau de la littérature française*, que M. Michaud, dans son *Printemps d'un proscrit*, avait fait preuve de quelque talent pour écrire en vers (1).

Maintenant que reste-t-il à faire pour donner une idée complète de ce talent de l'auteur? il reste à citer quelques-uns de ses vers : rien de plus facile, car tous les morceaux peuvent se détacher du chant où ils sont enclavés; ils peuvent être cités isolément comme ils pourraient être transposés : le poème n'y perdrait à peu près rien.

Voici par exemple un court passage où le poète nous représente les nuages errants dans l'air, et tout ce qu'y voit l'imagination :

Mais à ce luxe vain, oh! combien je préfère
Cette pompe du soir dont brille l'atmosphère.
Ces nuages légers l'un sur l'autre entassés,
Et sur l'aile des vents mollement balancés.
L'imagination leur prête mille formes:
Tantôt c'est un géant qui de ses bras énormes

(1) *Tableau de la littérature française*, ch. 8.

Couvre le vaste olympe; et tantôt c'est un dieu
Qui traverse l'Éther sur un trône de feu.
Là je vois des forêts dans le ciel suspendues,
Des palais rayonnants sous des voûtes de nues;
Plus loin mille guerriers se heurtant dans les airs
De leurs glaives d'azur font jaillir les éclairs (1).

Je n'ai pas besoin de faire remarquer combien ces idées sont communes et au fond et dans la forme. Sans doute il n'y a rien de bien neuf à dire sur les phénomènes naturels qui frappent les yeux de tout le monde depuis la création : mais au moins en peut-on varier l'aspect et surtout l'expression. C'est particulièrement dans les détails qu'il peut se trouver quelque différence: nous avons vu dans les poèmes de M. Baour-Lormian, imités d'Ossian, la description du mouvement où de la beauté des astres; au moins y avait-il dans la forme quelque chose de tout nouveau : ici on cherche en vain; on ne trouve absolument que ce que tout le monde a pensé, ce que tout le monde a dit : c'est la marque évidente d'un esprit très-médiocrement poétique. Aussi le livre de Michaud est-il aujourd'hui presque entièrement oublié.

Gabriel-Marie-Jean-Baptiste LEGOUVÉ, né à Paris en 1764, perdit son père lorsqu'il terminait ses études au collège de Lisieux; maître d'une fortune assez brillante, il tourna toute son application vers l'étude de la poésie.

C'est surtout par ses poèmes, et en particulier par le *Mérite des femmes*, que Legouvé s'est illustré; cet ouvrage n'a pas eu, dit-on, moins de cinquante éditions. Ce n'est pourtant pas une raison pour qu'il soit excellent, comme nous allons le voir.

Legouvé mourut jeune, le 30 août 1812; il avait fait une chute dans un saut de loup très-profond, à la suite de laquelle il était resté deux heures sans connaissance. De-

(1) *Le Printemps d'un proscrit*, ch. III, p. 116.

puis ce temps, il ne fit plus que traîner, et s'éteignit bientôt.

Il a laissé trois poèmes didactiques, ou plutôt descriptifs, le *Mérite des femmes*, les *Souvenirs* et la *Mélancolie*.

Ces poèmes sont bien peu de chose quant à l'invention : on voit trop, dès les premiers vers, que le poète s'est donné là des sujets d'amplification puérils et qui n'apprendront rien à personne.

Dans son *Mérite des femmes*, publié en 1801, six ans après l'*Épître aux femmes* qu'il avait composée en 1795, et où l'on aperçoit déjà son désir de parvenir à la renommée par les flatteries prodiguées au beau sexe, il se propose de combattre les jugements trop sévères de Juvénal et de Boileau ; à quoi bon ? et qui a jamais pris au sérieux ce qu'ont dit ces deux satiriques ?

J'ajoute qu'il ne les combat même pas : il représente la femme dans toutes les positions de la vie, et la voit toujours en beau ; c'est très-bien : mais cela ne détruit pas ce que Boileau et Juvénal ont dit. Ceux-ci ont peint des êtres exceptionnels ; je l'avoue : mais c'est en cela qu'ils ont fait de bonne poésie, tandis que Legouvé se perd dans des généralités banales ; et, comme tous ceux qui répètent des lieux communs, il ne dit rien qui vaille la peine d'être retenu, ou qui offre quelque chose de neuf.

Dans ses *Souvenirs*, par exemple, il veut prouver les avantages de la mémoire : qui, je vous prie, en a jamais douté ? qui en doutera jamais ? ce qu'il pourra dire nous convaincra-t-il plus que nous ne sommes convaincus par nous-mêmes ?

Il en est de même de la *Mélancolie*.

La joie a ses plaisirs ; mais la mélancolie,
Amante du silence et dans soi recueillie,
Dédaigne tous ces jeux, tout ce bruyant bonheur
Où s'étourdit l'esprit, où se glace le cœur.

L'homme sensible et tendre, à la vive allégresse
Préfère la langueur d'une douce tristesse.
Il la demande aux arts.....

Quand tout ici serait vrai, certes ces vers n'apprennent et n'apprendront jamais rien à personne ; et je ne crois pas qu'il y ait aujourd'hui beaucoup de lecteurs curieux de lire des déclamations si complètement inutiles.

Ainsi, les poèmes de Legouvé ont tous les défauts des poèmes descriptifs : ils sont faits de pièces et de morceaux, ce qui détruit d'avance tout intérêt.

Ils roulent de plus sur des points moraux ou philosophiques tellement évidents, si peu contestés, qu'un homme sérieux croirait perdre le temps qu'il consacrerait à les lire.

Enfin, la pauvreté, l'insignifiance du sujet n'est pas même relevée par la couleur poétique des vers; on ne trouve rien que dés formes de langage communes, une harmonie médiocre, enfin tout ce qui caractérise des poètes de troisième ou quatrième ordre.

Le passage suivant du *Mérite des femmes* prouvera ce que j'avance :

Bientôt d'autres bontés suivent d'autres besoins :
L'enfant de jour en jour avance dans la vie,
Et comme les aiglons qui cédant à l'envie
De mesurer les cieux, dans leur premier essor
Exercent près du nid leur aile faible encor,
Doucement soutenu sur ses mains chancelantes,
Il commence l'essai de ses forces naissantes.
Sa mère est près de lui, c'est elle dont le bras
Dans leur débile effort aide ses premiers pas.
Elle suit la lenteur de sa marche timide :
Elle fut sa nourrice, elle devient son guide,
Elle devient son maître au moment où sa voix
Bégaie à peine un nom qu'il entendit cent fois :
« Ma mère » est le premier qu'elle l'enseigne à dire.
Elle est son maître encor dès qu'il s'essaie à lire;

Elle épelle avec lui dans un court entretien,
Et redevient *enfant* pour instruire le *sien*.

Cette description est assez sage; sauf ce dernier zeugme et le rejet du troisième au quatrième vers qui ne me paraît pas supportable, il n'y a pas de grands reproches à faire à la versification de Legouvé ; mais qu'est-ce que cela pour un poète? et quelle estime peut-on faire de celui qui n'a pas d'autres qualités que celles d'un grammairien ?

On a beaucoup loué et beaucoup répété les deux vers qui terminent le poème :

Et si la voix du sang n'est pas une chimère,
Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère;

et en effet, cette pensée a l'air de signifier quelque chose ; en y regardant de près, on voit pourtant qu'elle ne veut rien dire du tout. Le premier vers n'est pas lié au second : ce qu'on appelle la *voix du sang* c'est cet amour instinctif des parents pour leurs enfants, amour que l'on suppose quelquefois réunir mystérieusement ou attirer l'un vers l'autre un père et son fils qui ne se sont jamais vus. La *voix du sang* dans cette dernière acception est probablement aussi chimérique qu'elle est réelle dans la première ; mais que ce soit ou que ce ne soit pas une chimère, qu'est-ce que cela fait à la reconnaissance que nous devons, en tout état de cause, aux parents qui nous ont élevés, et se sont souvent sacrifiés pour nous?

Le second vers est bien plus insensé : *tombe aux pieds de ce sexe* est une expression ridiculement emphatique. Comment peut-on *tomber aux pieds d'un sexe ?* aux pieds d'une femme, cela se conçoit? mais un sexe n'est qu'une abstraction qui ne peut se personnifier que par la collection de tous les êtres qui y entrent? faut-il tomber aux pieds de toutes les femmes distributivement? faut-il les rassembler pour les adorer collectivement? comment s'y reconnaître?

Ce sexe à qui tu dois ta mère? est encore plus inconcevable : un sexe est une division tout intellectuelle dans l'ensemble d'un genre, c'est-à-dire d'une abstraction; il est évident, et Condillac l'a parfaitement démontré, que c'est aux individus qu'on doit le genre, et non pas au genre qu'on doit les individus; c'est un premier non-sens. Ce n'est pas tout. En supposant même qu'on puisse devoir une mère à son sexe, la phrase de Legouvé est aussi absurde que le serait celle-ci adressée à un gourmet: « Adore les vins de Bourgogne auxquels tu dois cette bouteille de vin de Beaune ». Il répondrait sans doute: j'aimerai ce vin de Beaune, et les autres vins de Bourgogne s'ils sont bons : mais je me garderai bien d'étendre à toute une espèce, l'estime que je fais d'une seule bouteille.

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

C'est ce qu'on ne saurait assez répéter surtout aux écrivains inférieurs qui sont sujets à faire des fautes énormes, pour n'avoir pas eu cette attention que les grands écrivains donnent continuellement et sans aucune peine à leurs inventions.

La *Nature sauvage et pittoresque*, poème en trois chants, par DE HOUDAN-DESLANDES (1), est encore l'œuvre d'un homme qui n'était poète ou écrivain que de propos délibéré, sans aucune inspiration, sans aucun entraînement naturel.

Sa préface est un amas de lieux communs, qui représente mieux que toute analyse combien il a fait ses vers comme une tâche; pris et cherché ses tableaux, et aligné ses mots, sans se douter de ce que c'est que la véritable poésie. « Rien, dit-il, de ce qui peut frapper l'esprit ou toucher le cœur ne m'a paru hors du cercle d'un sujet si vaste, pourvu qu'il s'y rattachât par un rapport naturel et facile à sai-

(1) Paris, 1808, chez Gignet et Mich. In-18 de 24 pages de préface, 120 de poème et 80 de notes.

sir » (1). Ne voilà-t-il pas une belle découverte? « Ma première pensée et mon intention principale ayant été de peindre l'impression que fait sur l'homme le spectacle de la nature sauvage et pittoresque, nous verrons cette contemplation inspirer de profonds sentiments à l'homme sensible et religieux, seconder les recherches de l'étude, exciter les élans de l'enthousiasme et les inspirations du génie; consoler les malheurs de l'exil et de l'amour, rendre l'espérance au repentir, nourrir la douleur sur les ruines, renouveler l'attendrissement sur les tombes paternelles, enflammer l'admiration pour les grands phénomènes de la nature » (2), etc. Sans doute, tout cela peut se trouver dans un poème sur la nature sauvage et pittoresque; mais il y a mille choses qui s'y trouveraient tout aussi bien; car cela n'a aucun rapport intime avec le sujet. Je ne dis pas qu'on ne puisse point l'en faire jaillir : c'est l'ouvrage du poète; son talent doit alors y être pour tout; maheureusement, si nous voulons juger du talent poétique de l'auteur par quelques-uns de ses vers, nous ne trouverons aucune raison de croire qu'il ait pu tirer de son sujet autre chose que ce qu'y verraient les poètes les plus médiocres. Voici la description d'un volcan :

Le mont gronde : ô terreur! ô spectacle sauvage!
Epouvantée, au loin l'onde a fui son rivage,
De son immense lit aux mortels inconnu
Pour la première fois les rochers ont paru.
En liquides sommets la mer s'est élevée,
Retombe; de ses flots la rive soulevée
Repousse avec fureur le poids retentissant,
Et lance dans les airs le volume pesant.
De tonnerres profonds la montagne ébranlée,
De fleuves embrasés, de vapeurs travaillée,
Hurle, détonne, éclate et vomit des torrents
Qui dessèchent les flots de leurs flots dévorants.

(1) Préface, p. 21. (2) Préface, p. 22.

Telle d'un mont du Nord la caverne enflammée
Surpassant des volcans toute la renommée,
A vingt milles roula, puissant dévastateur,
Près de la mer surprise, un fleuve usurpateur.
On craignit qu'à jamais l'Islande anéantie
Aux mers de Calisto ne pérît engloutie (1).

Le spectacle d'un volcan est-il sauvage? l'eau de la mer fuit-elle réellement bien loin du rivage au moment d'une éruption? qu'est-ce que c'est que des *sommets liquides?* la rive *repousse le volume des flots*, et tout-à-l'heure nous avons vu *l'eau fuir le rivage :* est-ce bien la peine de représenter la même idée à trois vers de distance? Quant à la montagne *ébranlée de tonnerres profonds*, *travaillée de fleuves embrasés et de vapeurs;* quant à ces torrents *dont les flots dessèchent les flots*, ce sont des conceptions dont rien ne peut excuser la fausseté, et que le mauvais style rend plus répugnantes encore.

J.-B. DE SAINT-VICTOR, dont j'ai déjà parlé (2), nous a laissé deux poèmes. *L'Espérance*, publiée en 1804, est un des plus faibles produits d'une époque fertile en poèmes didactiques; la fable en est peu intéressante: après avoir rappelé l'histoire de Pandore, et l'espérance qui reste au fond de sa boîte, le poète examine cette vertu animant successivement l'enfance, la jeunesse, l'âge mûr et les divers travaux qu'il entreprend; et montrant une autre vie au vieillard qui va finir ses jours. A ce propos viennent quelques descriptions, le temps de la terreur, les échafauds où mouraient les innocents soutenus par l'espérance, puis une déclaration de l'immortalité de l'âme; enfin la considération de l'espérance qui soutient les fous et les insensés, et par exemple Nina, qui attendait toujours son amant.

L'épilogue de son poème peut seul expliquer le choix qu'il a fait d'un sujet si peu propre à composer un ouvrage.

(1) *La Nature sauvage*, etc., ch. III, p. 116.

(2) Tome I, p. 137.

Et moi, quand les partis entourés d'échafauds,
De l'état déchiré s'arrachaient les lambeaux,
Quand, plus terrible encor, le démon de la guerre
Du Nil au Zuiderzée ensanglantait la terre,
Poursuivi, dépouillé, mais conservant l'honneur,
Par d'indignes amis trahi dans mon malheur,
Misérable roseau battu par la tempête,
Sous un ciel plus serein j'ai relevé la tête :
Aux jours de l'injustice et de l'adversité
Par l'Espérance seule en secret visité,
Dans le silence alors j'ai béni l'immortelle :
Depuis j'ai médité ces chants d'amour pour elle (1).

Il y a peu de choses à remarquer dans ce poème, dont le style, quoique généralement pur et correct, n'est pas au-dessus de la composition.

On trouve, au commencement, une description de l'homme et de la femme, créés par Prométhée, dont la comparaison avec le même sujet traité par Colardeau, suffira pour nous faire apprécier la différence entre la véritable poésie et la versification qui n'est que correcte. J'ai cité plus haut quelques vers du chantre d'Héloïse. Voici ceux de Saint-Victor :

Après un long combat les Titans insensés,
Sous les débris fumants de leurs monts entassés
Expiraient confondus, renversés dans la poudre,
Quand relevant son front sillonné par la foudre,
Prométhée osa seul, plus grand que ses revers,
Du monde *saccagé* repeupler les déserts.
L'homme est son noble ouvrage, et son heureuse audace
Dans un sublime accord joint la force à la grâce :
Il ose plus : du ciel il franchit la hauteur,
D'une furtive main prend le feu créateur,
Et de l'homme animé par un nouveau miracle,
Le Titan orgueilleux étalant le spectacle,
Une seconde fois semblait braver les dieux (2).

(1) *OEuv. poét. de* J. B. DE SAINT-VICTOR. Paris, 1822, p. 38.

(2) Ouvrage cité, p. 4 et 5.

Ce sont des vers comme tout le monde en pourra faire sans se donner beaucoup de mal, ne nous y arrêtons pas.

Le *Voyage du poète* (1) ne vaut pas mieux, quant au fond des idées, que l'*Espérance*; l'auteur suppose que le jeune homme, ami de la poésie, a besoin de voir beaucoup de lieux différents; il le conduit alors sur une mer calme (p. 49), puis sur une mer orageuse (p. 56), dans les champs de blé ou sur les coteaux (p. 52), dans des déserts autrefois habités (p. 53), à Naples et près du Vésuve (p. 60), à Rome, dans la Grèce et dans l'Orient (p. 66), dans l'Inde (p. 71), et dans l'Amérique (p. 74), etc. Il décrit successivement tous les lieux par où il passe; mais en traits fort insuffisants, et qui n'ont rien de bien poétique ou de bien remarquable.

Il convient, en terminant cette liste déjà trop longue, des poëmes faits à l'imitation des *Saisons*, de Saint-Lambert, et des ouvrages de Delille, de rappeler, pour l'appliquer aux poëmes descriptifs, le jugement porté par M. Villemain, sur la mélancolie qui s'est emparée des poëtes depuis Thompson : « Tout le monde, dit-il, a été mélancolique; tout le monde a entendu rugir les vents, les torrents grossis se précipiter; mais la création poétique appartenait à ceux qui, les premiers, ont rendu avec force ces impressions; ou plutôt elle appartient à tous ceux qui les éprouveront encore : car bien que ce genre d'impressions soit plus borné, plus monotone par lui-même, il y a cependant une telle puissance dans la vérité, que, même sur les sujets les plus restreints, l'émotion actuelle, immédiate, personnelle vous rend l'originalité » (2).

(1) Publié en 1807.

(2) VILLEMAIN, *Cours de littér.*, tableau du XVIIIe siècle. Leç. du 22 mars 1828. p. 27 de l'édit. de 1828.

LECTURE XXXIII. — *Suite des Poèmes didactiques.* — CHAUSSARD, CASTEL, FONTANES, LALANNE, CAMPENON.

Les poèmes qu'il nous reste à examiner, beaucoup moins descriptifs que les précédents, sont en revanche plus sérieusement didactiques, c'est-à-dire, qu'ils ont vraiment pour but d'enseigner quelque chose; c'est une raison qui doit les faire estimer davantage, non pas peut-être comme œuvres d'art, mais à titre d'ouvrages utiles.

P.-J.-B. CHAUSSARD, né en 1766, reçu avocat après avoir fait de bonnes études au collège de Saint-Jean de Beauvais, adopta avec enthousiasme les principes consacrés en 1789, et fut envoyé en 1792 dans la Belgique pour y propager les doctrines républicaines; il contribua puissamment à la réunion des Pays-Bas à la république française. De retour à Paris, il y fut nommé secrétaire de la mairie, puis secrétaire du comité de salut public, et enfin, secrétaire-général de l'instruction publique. Sa présence au comité lui donna le moyen de venir au secours des nombreuses victimes de la terreur, et lui-même faillit perdre la tête pour avoir sauvé celle de plusieurs proscrits. Il fut l'un des plus ardents sectateurs de la théophilanthropie: plus d'une fois il en développa les dogmes et la morale dans la chaire de Saint-Germain-l'Auxerrois. Bientôt privé de sa place à la commission d'instruction publique, il se trouva réduit à la plus grande détresse : en 1803, Fourcroy le fit nommer professeur de belles-lettres au lycée de Rouen; de là, il passa comme professeur de poésie latine à la faculté des lettres de Nismes; et par une faveur toute particulière dont il était redevable à ses liaisons avec Fontanes, il obtint, sous le prétexte de travaux universitaires dont il était chargé, l'autorisation de rester à Paris, où il touchait ses appointements.

La chute de l'empire priva Chaussard d'une sinécure aussi avantageuse; il perdit même sa place, et ne s'occupa plus que de littérature, principalement d'un choix de poésies lyriques de Schiller, d'après un système particulier de traduction, et d'une traduction des odes d'Horace, à laquelle il a travaillé vingt ans.

Chaussard, mort en 1823, a, par son testament, légué à Lemercier le soin de faire un choix dans ses ouvrages pour en publier une édition au profit de quelques élèves du collège de France (1); je ne crois pas que ce projet ait été exécuté.

Ses poésies se font remarquer quelquefois par leur énergie et leur élévation, mais plus souvent encore par leur enflure et leur nébulosité.

La *Poétique secondaire*, publiée sous ce titre, et en quatre chants, en 1817, avait été donnée par l'auteur en 1811, sous ce titre plus explicite : *Épître sur quelques genres dont Boileau n'a pas fait mention dans son Art poétique* : c'est le seul des nombreux ouvrages de Chaussard dont les gens de lettres aient conservé le souvenir, et dont ils se plaisent à citer quelques passages. Les deux vers suivants, sur le peu de succès de Boileau dans le genre de l'apologue qu'il a passé sous silence dans son *Art poétique*, sont souvent cités :

Ce pauvre bûcheron, par Boileau corrigé,
A fait dire aux neuf sœurs : « La Fontaine est vengé ».

Réné-Richard Castel, né à Vire en 1758, a donné en 1797 un poème en quatre chants sur les *Plantes*, dont la quatrième édition a été imprimée en 1811, et auquel Chénier ne paraît pas avoir assez rendu justice. Selon ce célèbre critique (2), « l'auteur y a fait preuve de quelque talent pour écrire en vers; mais il ne sait pas changer de

(1) Voyez la liste de ses ouvrages dans la *Biographie des Contemporains*, mot *Chaussard*.

(2) *Tableau historique de la littérature française*, ch. 8.

ton, ni animer la nature; et les continuelles descriptions qu'il accumule avec complaisance fatiguent l'attention du lecteur le plus favorablement disposé ».

Je ne veux pas prendre ici la défense du poëme descriptif; je crois le genre mauvais en soi, et qu'un poème en quatre chants sur un point d'enseignement ne peut pas, en effet, être bon, aujourd'hui surtout; mais cette condamnation, qu'on le remarque bien, atteint tous les poèmes didactiques modernes, et ne doit pas s'appliquer particulièrement aux *Plantes*.

On peut même dire qu'elle s'y applique moins qu'à bien d'autres : car ce poème est fort peu descriptif; il n'y a pas même, à proprement parler, de description, quoique le nom de chaque plante soit le plus souvent accompagné d'une épithète fort pittoresque; et ainsi l'on ne peut pas reprocher à Castel de sacrifier jamais l'utile à l'agréable. Ce sont bien les plantes qu'il veut faire connaître, par leur nature ou leurs usages; ce sont bien elles dont il raconte ou les habitudes ou les vertus. « Il convient, dit-il dans sa préface (1), de joindre dans un poème comme celui-ci, la théorie à la pratique, ou, en d'autres termes, de réunir l'étude des plantes et le travail qui les a pour objet » : c'est ce que l'auteur fait constamment : les pratiques du jardinage et de la culture sont partout entremêlées à l'exposé qui fait connaître les plantes; c'est ce que peuvent prouver les vers suivants tirés du premier chant :

Ainsi dans vos carrés une foule odieuse,
L'ortie aux dards brûlants, l'éthuse vénéneuse,
L'herbe qui de Mercure a conservé le nom,
L'épiaire et surtout l'indomptable gazon
Que chérit l'épagneul, mais que Flore déteste,
Pullulent, couvrent tout de leur ombre funeste;
Et ce qu'aux plus longs jours vos mains en ont détruit,
Une heure de fraîcheur le remplace la nuit.

(1) p. vj de la 3e édition.

Mais de ces végétaux l'accroissement facile
A l'homme industrieux peut devenir utile.
Livrez-les à Vulcain : le feu d'abord caché
Parcourt en pétillant leur amas desséché;
On voit monter dans l'air une fumée épaisse:
Bientôt la flamme échappe, et le gazon s'affaisse;
Laissant, parmi la cendre, un sel dont la vigueur
Du terrain paresseux ranime la langueur (1).

On voit par cette citation quel est le caractère général et le style de l'ouvrage; quant au plan, il n'y a rien de plus simple : il y a dans l'année quatre grandes divisions, le printemps, l'été, l'automne et l'hiver, auxquelles la nature a départi des productions diverses; il était naturel de diviser de même en quatre parties ou chants, les études et les travaux relatifs à ces productions. C'est aussi ce que fait notre auteur (2).

Je citerai peu de chose de ce poème, où l'on ne trouve d'ailleurs pas de morceaux d'une poésie très-élevée, ou très-éclatante; Castel a, comme Hésiode (3), conservé partout le style tempéré, qui convient à l'enseignement. C'est en ce sens seulement que la critique citée ci-dessus peut paraître juste. Mais il n'en faudrait pas conclure que l'auteur n'a qu'un peu de talent pour écrire en vers.

Le passage suivant me paraît fort élevé · il parle de la création, et fait naître, ce qui peut paraître singulier, les animaux avant le règne végétal. Voici maintenant comment Castel nous dit la reproduction des plantes que Dieu créa exprès pour nous :

Mais les monts nus encor, les plaines sans gazon
N'offraient de toutes parts qu'un stérile limon :
A sa puissante voix, une immense verdure,
Comme un beau vêtement, entoura la nature.
Il voulut que la terre aux nouveaux habitants
De ses fruits annuels dispensât les présents,

(1) p. 12 de la 3ᵉ édition.
(2) Voyez la préface, p. vj et suiv.
(3) *Raro assurgit Hesiodus*, QUINCTIL. *Inst. orat*, X, 1.

Et qu'à se reproduire à l'avenir fidèle,
Chaque plante portât sa semence avec elle.
De l'humble violette au chêne sourcilleux,
Tout fut ainsi pourvu d'instruments merveilleux :
Au centre de la fleur des colonnes légères
Lancent de leur sommet de fécondes poussières.
Ces atomes subtils sur l'ovaire épandus
Par de secrets canaux jusqu'au fond descendus,
De cellule en cellule à la graine engourdie
Vont porter à la fois la chaleur et la vie ;
La corolle bientôt s'effeuille ou se flétrit,
Et l'œil peut déjà voir les prémices du fruit (1).

Les vers suivants où il nous apprend comment quelques graines voyagent à travers les airs, tandis que d'autres portées sur la surface de l'eau traversent les étangs, les lacs ou la mer, ne sont pas moins intéressants.

On remarquera ce passage où l'auteur déclare qu'il faut appeler les choses par leur nom, et que c'est un vain scrupule de ne pas oser parler sans périphrase.

Jadis d'un vain dégoût nos poètes esclaves
N'entraient dans les jardins qu'environnés d'entraves :
Phébus ne nommait pas sans un tour recherché
Le haricot grimpant à la rame attaché.
La carotte dorée et les bettes vermeilles
En flattant le palais offensaient les oreilles.
Ce temps n'est plus : le chou dont Milan s'applaudit,
Quand sa feuille frisée en pomme s'arrondit,
Sans dégrader les vers ose aujourd'hui paraître
Dans les chants élégants de la muse champêtre (2).

FONTANES a laissé un poème didactique complet, sous le titre de la *Maison rustique*. Il avait, en 1788, donné le *Verger*, petit poème qui obtint beaucoup de succès : il y avait mis une préface et des notes où il critiquait assez vivement, non pas Delille, ni surtout son talent, mais cette tournure d'esprit qui lui faisait oublier sans cesse que le principal intérêt de

(1) *Les Plantes*, ch. III, p. 65. (2) *Ibid.*, p. 69.

la campagne consiste dans ses productions et ses travaux réels et obligés, et non pas dans les enjolivements qui y peuvent répandre l'opulence et l'oisiveté.

Depuis cette époque, Fontanes a revu son ouvrage; il en a agrandi le plan, il en a fait un poëme didactique d'une longueur très-suffisante, traitant dans ses trois chants du jardin potager, du verger et du parc.

Il y aurait dans cet ouvrage un grand nombre de passages à citer, tous remarquables par la correction du style, et, ce qui est plus rare dans les poèmes didactiques, par la convenance et l'utilité.

L'éloge qu'il fait dans son premier chant des sites de la France, est aussi vrai que naturellement placé; après avoir vanté les environs de Paris, et rappelé pourtant combien ils sont coûteux et désavantageux en ce qu'ils nous mettent auprès des grands personnages de l'état, voisinage toujours dangereux, il ajoute:

Eh bien! fuyez Paris; la France est devant vous.
Est-il un sol plus riche? est-il un ciel plus doux?
Sans cesse en parcourant ces plaines fortunées
Des Alpes aux deux mers, du Rhin aux Pyrénées,
Vous changez de terrain, de climats, de saisons:
La Neustrie a pour vous étendu ses gazons;
De la riche Angleterre opulente rivale
J'aime des Andelys la rive pastorale;
Longtemps ma muse heureuse habita dans son sein.
Là Corneille a vécu, là naquit Le Poussin.
Voulez-vous d'autres bords? les cieux d'Occitanie
Vous rendront le soleil de la belle Ausonie.
Qui n'admira la Loire en son cours enchanté?
Même dans ma patrie il est quelque beauté:
Ce brave La Trémouille y reçut la naissance;
Là règne encor l'amour, l'honneur et la vaillance:
Et toi qui fus témoin de mes premiers accords,
Je dois un souvenir aux nymphes de tes bords,
O Sèvre, ô fleuve heureux! je suis né sur ta rive, etc.

Le poëte entre ensuite en matière; il enseigne au jar-

dinier, disons mieux, au maraîcher, ce qu'il doit faire aux diverses époques de l'année pour fertiliser son potager.

Quand sur l'aride sein des plaines déjà nues
L'automne redescend couvert d'épaisses nues,
Et de ses noirs brouillards verse l'humidité
Au sol qu'avaient durci les chaleurs de l'été,
Jardinier, hâte-toi, la terre complaisante
Alors s'ouvre sans peine à la bêche pesante :
Creuse et tourne vingt fois ; creuse et retourne encor
L'espace où de tes plants doit germer le trésor.
Détruis avec le fer, et le gazon rebelle
Qui sous la dent du chien toujours se renouvelle,
Et le rampant lichen qui croît de toutes parts,
Et le hideux chardon hérissé de ses dards ;
Poursuis, et que la glèbe en cent morceaux brisée
A l'air qui la mûrit longtemps reste exposée,
Qu'elle endure décembre et la glace et le nord ;
Aux germes malfaisants le froid donne la mort,
Et l'hiver rajeunit la campagne flétrie
Sous les nitres féconds dont la neige est pétrie (1).

On trouvera dans ce même chant, et il faut citer ici un passage remarquable sur ou plutôt contre les jardins anglais, prétendus renouvelés des Chinois, et dont l'inventeur véritable paraît être Dufresny : c'est aussi sans doute une critique des *Jardins* de Delille.

Montrez-nous maintenant, artistes trop vantés,
Vos bizarres jardins à la Chine inventés !
Oh ! si de la nature en vos croquis burlesques
Vous n'égalez jamais les tableaux pittoresques,
Cherchez l'ordre du moins, et que l'utilité
Soit de tous vos travaux la première beauté :
Pourquoi dédaignez-vous les formes symétriques ?
Tout art en a besoin : regardez ces portiques.

. . . .

Sans méthode en chantant Apollon ne peut plaire :
La méthode au génie est toujours nécessaire ;
Mais le caprice aveugle en ses fréquents écarts
Méconnaît la nature et corrompt tous les arts (2).

(1) *La Maison rustique*, p. 193. (2) Ouvrage cité, I, p. 197.

Il revient un peu plus loin sur cette triste manie de faire des jardins pour la vue seule, et sans aucune utilité, à l'aide de fictions saugrenues. C'est un riche usurier qui veut qu'on lui fasse un parc anglais, qu'on lui figure un ruisseau, qu'on lui fabrique des montagnes :

Artiste, entoure-moi de scènes pastorales ;
J'arrange un parc anglais ; viens et prends ton pinceau :
Ici, place un désert, et là creuse un ruisseau.
Ce sol est trop uni, qu'il s'élève en collines :
J'ai besoin de rêver, construis-moi des ruines,
Un temple, un ancien fort dont les restes épars
Sur de grands souvenirs attachent mes regards (1).

On lui obéit, on se met à l'œuvre :

On commence, on détruit, on recommence encor ;
Robert a composé des sites d'Italie,
Morel dans une ferme avec goût embellie
Prétend du siècle d'or retracer les tableaux :
Le chaume est sans pasteur, le bercail sans troupeaux,
Les pressoirs sans raisins, les ruches sans abeilles (2).

C'est cette fausseté toute conventionnelle, soit dans les plaisirs, soit dans les choses utiles, que combat Fontanes ; son poème est vraiment un traité en vers, autant du moins que des vers peuvent donner naissance à un traité.

Il poursuit encore, et en termes fort élégants, la manie des embellissements stériles, au commencement de son second chant, ou du verger.

J'applaudis à Delille, à ce maître nouveau
Dont le rythme savant nous rappelle Boileau ;
Des jardins qu'il chanta j'admire l'élégance ;
Mais il me prône en vain leur simple négligence :
Cette simplicité n'est qu'un luxe de plus.
Les dons du cerisier qu'apporta Lucullus,
La figue, doux trésor des côteaux de Marseille,
La pomme de Neustrie et la pêche vermeille

(1) *La Maison rustique*, p. 206. (2) *Ibid.*, p. 207.

Dont le poids à Montreuil entraîne l'espalier;
Le muscat odorant que vante Montpellier,
Le moindre fruit, la ronce où se rougit la mûre,
Effaceraient pour moi l'inutile parure
Du pompeux catalpa qui, chez nous transporté,
Montre sa fleur tardive à la fin de l'été.
Je ne cultive point l'arbre dont le feuillage
Du port de la tulipe est l'élégante image,
Ces thuyas, ces vernis dont la Chine à grands frais
Pour orner Trianon dépouilla ses forêts;
Leur ombrage est stérile, et leur pompe étrangère,
Loin du sol paternel, en nos champs dégénère.
L'orgueil du cèdre même, aux yeux du jardinier,
Vaut-il l'humble arbrisseau qui remplit son panier (1).

On voit par là quel sera l'excellent esprit de ce poëme, l'un des plus parfaits assurément que nous ayons en notre langue, si l'on veut bien prendre ce mot *parfait* dans son sens étymologique, comme représentant l'absence des défauts, plutôt encore que la présence des beautés. Fontanes y donne avec exactitude et en ordre tous les conseils convenables à l'habitant de la campagne, pour la culture des plantes potagères, et pour celle des fruits; il montre en termes choisis et parfaitement élégants, quel parti l'on peut tirer des uns ou des autres; il va jusqu'à citer les liqueurs et les confitures, les gelées et les conserves que l'on peut faire. Après une énumération vive et brillante de nos principaux fruits, il en vient à la noix et s'adressant au noyer:

Arbre heureux! du hameau ton ombre est la parure;
Ton fruit, quand le banquet déjà touche à sa fin,
Sait irriter encore et la soif et la faim:
Et par les flots choisis de ta liqueur dorée
L'absence de l'olive est souvent réparée.
Les pommiers inégaux ont cédé leur moisson,
Et leur suc formera cette fraîche boisson
Que la jeune beauté dans les champs de Neustrie
Préfère au jus vermeil de la grappe mûrie.

(1) Ouvrage cité, II, p. 216.

L'élève heureux d'Hermès, Comus à ses fourneaux
Distillera ses fruits en bienfaisantes eaux :
Que dis-je? par Bacchus la cerise exprimée
S'est en liqueur de feu tout-à-coup transformée :
Cette pâte épaissie au souffle de Vulcain
Boit le miel du roseau que planta l'Africain;
Et dans les jours d'hiver, quand ma lèvre la touche,
L'odorant abricot parfume encor ma bouche.
Pour toutes les saisons Pomone a des bienfaits (1).

Le troisième chant, le parc, est un peu hors d'œuvre dans son poème : Fontanes avoue lui-même que les parcs ne sont que pour les grands et les riches; mais cette idée lui donne au moins l'occasion de faire une déclaration très-philosophique et très-sage sur l'inégalité des conditions.

De nos Mazaniels le délire nouveau
Veut ranger les humains sous le même niveau :
Malheur aux nations qu'éblouit la chimère
De ce dogme insensé dont l'envie est la mère!
Toi qu'accuse l'orgueil d'un sophiste effronté,
O! des biens et des rangs sage inégalité,
On ne peut te bannir de l'état le plus libre,
Et du corps social tu maintiens l'équilibre.
Sur la pierre ou le tronc qui lui servait d'autel,
Le Dieu Terme eut jadis un culte solennel :
Rendons-lui ses honneurs, désarmons sa colère;
Mais qu'en nous accordant son appui tutélaire,
Ce Dieu muet et sourd, par d'heureuses rigueurs,
Divise les enclos sans diviser les cœurs,
Et que de la pitié l'attendrissante image
Reçoive auprès de lui nos dons et notre hommage (2).

Si nous revenons brièvement sur tout ce qui vient d'être dit de Fontanes, nous reconnaîtrons en lui un poète très-pur et très-méthodique, né par conséquent pour composer un poème didactique autant qu'il était peu fait pour créer une épopée : il a en effet donné dans la *Maison rustique* un ouvrage à la fois très-sage et parfaitement versifié; son vé-

(1) Ouvrage cité, II, p. 227.

(2) Ouvrage cité, III.

ritable objet c'est l'enseignement d'un art; il a donc un but utile et louable; et jamais il ne le perd de vue: c'en est assez pour affirmer que son poème est bien fait, qu'en tout ce qui tient à la marche des idées, à la justesse des conseils, à la vérité des doctrines, au choix des épisodes, le poète sera irréprochable.

Quant à la couleur poétique, il faut avouer qu'elle lui manque souvent; ses vers sont bien faits, mais ils sont froids; ses morceaux choisis sont d'un style parfaitement pur, mais on n'y trouve pas de ces passages d'un coloris si remarquable que nous avons vus dans Delille; c'est qu'en effet Fontanes n'était pas poète, du moins il ne l'était que de propos délibéré et non par nature.

Aussi, trouve-t-on chez lui, et beaucoup trop souvent, un caractère qui, à la longue, devient insupportable; c'est la manie de l'allusion à des passages des auteurs anciens que les érudits peuvent seuls connaître, et que le commun des lecteurs ne se rappelle pas et ne doit pas se rappeler.

Parle-t-il de l'ail et de son odeur; il dira:

> L'ail s'annonce de loin. Pardon, aimable Horace (1).

Pourquoi cette apostrophe à Horace? Parce que ce poète a fait une ode d'ailleurs assez médiocre contre ce légume (2), et que Fontanes, au contraire, en va faire l'éloge.

A propos des améliorations qu'une bonne culture peut introduire dans un terrain, il écrit:

> Le vieillard de Galèse en un sol infertile
> Au palais des rois même égalait son asile (3).

Que vient faire ici, je vous prie, ce vieillard inconnu? il ne fait rien du tout; il rappelle seulement un épisode du quatrième livre des *Géorgiques*, qu'on fait expliquer dans les classes (4).

(1) Ch. I, p. 194 de l'édit. cit.
(2) Hor., *Epod.* 3.
(3) Ch. I, p. 191.
(4) *Georg.* IV, v. 125 et suiv.

Je trouve ailleurs :

Le bon Alcinoüs en gémirait sans doute (1).

Nous n'avons rien à démêler avec Alcinoüs; mais il a fallu que Fontanes se passât cette fantaisie de citer ce roi des Phéaciens, célébré par Homère dans les sixième et septième livres de son *Odyssée* (2).

Je lis encore à propos de ceux qui émondent leurs arbres sans aucune mesure :

Le Scythe de la fable était moins indiscret (3).

C'est une énigme dont La Fontaine nous donnera le mot (4); il raconte en effet qu'un philosophe scythe ayant vu un jardinier qui émondait ses arbres, de retour dans son pays, coupa tout à tort et à travers, et détruisit lui-même ses richesses.

Tout le monde avouera volontiers que c'est là une érudition bien mal employée (5). L'érudition est fort bonne, sans doute, dans la poésie comme partout ailleurs; mais elle doit y être dissimulée, et Fontanes fait au contraire tout ce qu'il peut pour la montrer. Jamais un homme de goût ne pourra lui faire un mérite de cette recherche pédantesque.

Ch. Lalanne a donné, en 1802, un petit poème intitulé le *Potager*, essai didactique (6), et en 1805, un autre poème intitulé les *Oiseaux de la ferme* (7). Il chante dans le

(1) Ch. I, p. 192.

(2) C'est surtout au livre VII, vers 112, que commence la description du jardin d'Alcinoüs auquel Fontanes fait allusion.

(3) Ch. II, p. 217.

(4) *Fabl.* XII, 20.

(5) Dans *Andromède*, tragédie représentée en 1625, un prince dit à Persée :

Æthiops commença d'habiter cette terre....,
Notre nom a reçu de lui son origine,
Et il se trouve ainsi dans les œuvres de Pline.....

Voilà la première tragédie peut-être, dit, à ce sujet, l'auteur des *Anecdotes dramatiques* (tome I, page 78), où l'on ait cité l'auteur d'où l'on a tiré le fait qu'on rapporte. — La pédanterie de Fontanes est moins ridicule, mais ne vaut pas mieux.

(6) In-18, chez Louis, libraire.

(7) In-18 de 62 pages, chez le même.

premier les légumes cultivés pour les usages domestiques, et dans le second, les animaux, surtout les volatiles élevés par les fermiers.

Il y a de l'intérêt dans ces deux poèmes, fort courts d'ailleurs; Lalanne a le sentiment du style et de l'harmonie poétique; on doit lui savoir gré surtout d'avoir nommé les choses dont il parle, sans recourir à ces périphrases ambitieuses, trop communes à l'époque dont nous parlons, et sans tomber, toutefois, dans une trivialité incompatible avec la poésie : il relève alors ces noms par des épithètes convenablement choisies : Parcourons, nous dit-il (1),

. . . . Parcourons ces allées ;
Que de beautés en foule à mes yeux étalées !
Devant moi l'artichaut sur sa tige dressé
S'élance pourpre et vert de ses dards hérissé,
Quelquefois sans défense à la main s'abandonne,
Et son fruit *plus chéri* se dessine en couronne.
La laitue à côté s'allonge et s'étrécit :
Sa feuille ailleurs ployée en globe se durcit.
Ici la chicorée étendue en bordure
Sous un lien de jonc voit pâlir sa verdure;
Là, le melon mûrit sur la terre couché ;
Dans son feuillage en vain le concombre est caché;
A sa tige, en naissant, quelquefois je l'arrache,
Souvent en sa saison j'attends qu'il se détache;
La citrouille rampante en son obscur séjour,
De son ventre élargi voit s'enfler le contour;
Et ces fèves plus loin par le vent balancées
Ont distrait de leur bruit mes rêveuses pensées.

On ne pouvait pas renouveler contre ces vers la critique très-fine faite autrefois contre les *Jardins* de Delille, dans le dialogue du *Chou et du Navet* (2). Ces deux légumes se plaignaient avec raison qu'il ne fût pas question d'eux dans

(1) *Le Potager*, p. 24.

(2) C'est une petite satire de Rivarol, fort inégale, comme tout ce qu'a fait cet écrivain. Les derniers vers sont assez heureux :

Le monde est un théâtre, et dans ses jeux cruels
L'idole du matin le soir n'a plus d'autels.
Nous y verrons tomber cet esprit de collège,
De ses Dieux potagers déserteur sacrilège :
Oui, la fortune un jour vengera notre affront :
Sa gloire passera, les navets resteront.
(*Esprit de Rivarol*, par Fayolle, p. 237.)

tout le poème : M. Lalanne ne les a point oubliés dans le sien ; il fait même allusion à cette critique dans une petite préface en vers (p. 7) :

Je veux croire en effet qu'ingrats à l'harmonie
Quelques noms malheureux d'anathème frappés
Se parent dans mes vers de titres usurpés ;
Mais si tel mot n'est point poétique et sonore,
Il me rappelle un mets dont ma table s'honore :
L'oseille, le porreau que j'aurais négligés,
Par quelque bon plaisant seraient bientôt vengés.
. . . . Ces légumes peut-être
Viendraient en plein Parnasse, accusateurs diserts,
Du reproche d'oubli réprimander mes vers.

Les *Oiseaux de la ferme* offrent plus d'intérêt encore que le *Potager ;* la nature vivante nous touche de plus près que les végétaux ou les pierres ; nous lisons avec plus de plaisir ce qui se rapporte aux oiseaux de basse-cour, qu'animent déjà quelques-unes des passions que nous retrouvons dans nos semblables.

On comprend d'avance ce qui doit se trouver dans un poème sur ce sujet, et je n'ai rien à dire du plan : l'épisode le plus touchant, et à la fois le plus original, est, sans contredit, celui où l'on fait remplacer par un chapon, la poule qui abandonne ses petits : il mérite d'être cité :

La poule, j'en conviens, parfois dénaturée
Du devoir maternel rompt la chaîne sacrée,
Et coquette asservie à ses goûts libertins
Délaisse ses petits devenus orphelins.
Qui donc protégera leur jeunesse isolée?
Saisis alors, saisis parmi la troupe ailée,
Ce froid célibataire inhabile au plaisir,
Du luxe de ta table infortuné martyr;
Que son sein se prêtant aux fils de l'infidelle
Se plume sous ta main pieusement cruelle ;
Et que pour leur salut (supplice tout nouveau)
L'ortie aux dards brûlants ensanglante sa peau;
Impatient du mal dont l'ardeur le dévore,

Il les reçoit, les chasse et les reçoit encore,
Leurs retours si fréquents ont amorti ses feux;
Sa souffrance s'apaise, et leur duvet moelleux,
Remède salutaire au tourment qu'il endure,
De l'ortie adoucit la cuisante piqûre.
L'animal soulagé devient reconnaissant,
O merveille! pour prix du calme qu'il ressent,
Il guide sous tes yeux, il couvre de son aile
Ses bienfaiteurs chéris, sa famille nouvelle,
Et même, s'il le faut, courageux défenseur,
Les disputant au bec de l'oiseau ravisseur,
Il retrouve, malgré sa tragique disgrace,
Quelque étincelle encor de sa première audace (1).
Mais bientôt oubliant qu'il fut jadis époux,
Du sexe qu'il remplace il prend ce ton si doux,
Cet accent maternel, ce touchant caractère;
Avec grâce il remplit son nouveau ministère,
S'évertue à glousser, efféminе sa voix.

J'ai rappelé ces vers avec plaisir, d'abord parce qu'ils sont vraiment bons; ensuite, parce qu'ils sont d'un poète qui n'obtint que très-peu de succès, envers qui même Chénier ne s'est pas montré juste (2), et qu'on a totalement oublié de nos jours: Lalanne est cependant entré dans la seule voie qui puisse nous donner dorénavant de bons poèmes didactiques, je veux dire qu'il les a faits très-courts, et a toujours mis l'utile, c'est-à-dire le précepte, avant la description, qui n'est que le luxe de cette poésie.

Il a fait, outre ces deux poèmes, quelques petites pièces de vers qui ne méritent pas d'occuper l'avenir, et dont je ne parlerai pas.

Vincent CAMPENON, né à Sens en 1773 (3), était neveu du poète Léonard, à qui ses idylles ont fait quelque réputation. Il a publié diverses poésies, entre lesquelles ses deux poèmes, l'*Enfant prodigue*, d'une part, dont j'ai parlé dans la poésie épique, et la *Maison des champs*, dont j'ai à dire

(1) Voyez l'ouvrage cité, p. 8.
(2) *Tableau hist.*, etc., ch. 8.
(3) Mort tout récemment, en novembre 1843.

quelques mots ici, sont les plus considérables; ce dernier surtout mérite de nous occuper.

L'auteur raconte assez plaisamment dans l'avertissement de ce petit poème, comment il l'avait d'abord fait beaucoup plus considérable; mais que l'*Homme des champs* de Delille ayant paru avant que son poème fût publié, il s'était cru obligé d'en retrancher tout ce qui pouvait ressembler aux idées du traducteur de Virgile, ou paraissait aspirer à une comparaison à laquelle il n'avait jamais songé. Plus tard, Delille ayant donné ses *Trois règnes*, de nouvelles ressemblances se montrèrent; M. Campenon fit encore le sacrifice de tous ces morceaux; il ne resta qu'un poème en un seul chant, c'est celui que nous avons aujourd'hui.

Peut-être n'y a-t-il pas autant de mal que M. Campenon l'a cru, et que le dit le rédacteur de l'article qui le concerne, dans la *Biographie universelle des Contemporains :* « ce qui reste de son poème, dit le biographe, est assez bien écrit, pour nous faire regretter le reste ». Ce n'est pas bien raisonner; un passage bien écrit fait supposer raisonnablement qu'un autre passage sera bien écrit, car on conclut alors d'égal à égal; mais de ce qu'un poème en un chant est bien écrit, conclure qu'un poème quatre fois plus long sera un bon poème, c'est conclure du petit au grand, et d'une chose à une autre toute différente. La longueur démesurée de nos poèmes en est presque toujours la ruine; il n'y a rien de plus détestable que la manie d'écrire quatre ou six chants didactiques, lorsqu'on n'a rien pour les remplir.

Ce défaut se trouve déjà dans le chant unique du poème de M. Campenon : que serait-ce s'il y en eût ajouté trois? Il eût fallu recourir au remplissage, et étouffer sous l'ivraie et les plantes parasites, ce qu'il y avait de bon dans sa pensée et dans son plan. La brièveté forcée de son ouvrage l'a garanti de ce péril : et on ne peut lui reprocher que peu de hors-d'œuvres.

Il y en a cependant : son commencement en est un tout entier. Il y donne en effet des conseils à celui qui veut acheter une maison des champs :

Vous que séduit cette image riante,
Et qui, déjà sur la foi de mes chants,
Cherchez un site où votre main prudente
Puisse établir vos pénates des champs,
Combien de soins n'avez-vous pas à prendre :
Pour mieux choisir ne craignez pas d'attendre (1).

C'est très-bien ; mais M. Campenon ne s'aperçoit pas qu'il traite ici un sujet, le choix de la propriété qu'il faut acheter ; et tout-à-l'heure, il en va traiter un autre, ce qu'il faut faire dans une maison qu'on fait valoir :

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum (2).

Cette duplicité d'objet nuit à l'intérêt de la lecture, à ce point que je n'hésiterais pas à dire que la première partie (3) est un poème, et un poème médiocre qu'on ferait bien de retrancher ; tandis que la seconde partie vaut beaucoup mieux, parce que le poète y donne des conseils sur ce qu'il sait bien, et qui fait l'objet précis de son enseignement, savoir, les soins à donner à la maison rustique, et le parti qu'on en peut tirer.

C'est dans cette seconde partie que je choisirai les exemples que je vais citer ; on y trouvera, sous une expression élégante et gracieuse, des conseils dont tout bon cultivateur doit faire son profit.

Que sur vos fruits la livide chenille
N'ose jamais promener son venin :
Au berceau même attaquez sa famille :
Et dans l'hiver, quand l'arbre dépouillé
Ne donne encor qu'une froide ramée,
Au pied du tronc que la paille allumée
Jusqu'au sommet par l'insecte souillé

(1) p. 26, édit. de 1809.
(2) HOR., *Art poét.*, v. 23.
(3) Jusqu'à la page 38 de la même édition.

Monte et s'élève en épaisse fumée.
L'insecte impur en pelotons nombreux
S'entasse, roule, et tout noirci de *feux*
Tombe à travers la vapeur enflammée.
Le moineau seul à vos fruits les plus doux
Impunément peut déclarer la guerre.
Il rit du piège, et d'une aile légère
Fuit en bravant votre impuissant courroux.
Il est pourtant une ruse en usage,
Qui loin des fruits, dans leur maturité,
Chasse par fois ce voleur effronté :
Éprouvez-la : qu'au travers du feuillage
Un long fantôme habillé de lambeaux
Lève la tête, et du sein des rameaux
De vos vergers sentinelle assidue
Tout à l'entour semble porter la vue.
Trompé d'abord par ce faux surveillant,
L'oiseau s'abstient d'un larcin *difficile :*
Mais l'erreur cesse, et bientôt moins tremblant,
Vous le verrez frapper d'un bec agile
Le fruit que garde un géant immobile,
Puis revenir, et vainqueur insolent,
S'aller percher sur le spectre inutile.
Tous ces voleurs qui se nuisent entre eux
Dans le verger font un faible dommage :
Pomone encor survit à leur outrage ;
N'y portez point un œil trop rigoureux.
Ces fruits charmants, ces rainettes dorées,
Ces apis frais et mille autres, couverts
De tissus d'or ou de robes pourprées,
Viendront peut-être au milieu des hivers
De leur présence égayer vos desserts.
Qu'ils soient cueillis par une main prudente :
Et si le ver ou la limace errante
De leur fraîcheur n'ont point souillé l'éclat,
Près de la salle au repas consacrée
Réservez-leur un abri *délicat.*
Là sur la mousse en tapis préparée
Que chaque fruit dans sa case rangé
Loin de tout vent ne reçoive qu'à peine
Un faible jour avec art ménagé.

Dans ce réduit Pomone est encor reine ;
Qu'il soit par vous fréquemment visité :
Sur chaque fruit que votre œil se promène ;
Et pour juger de sa maturité,
Sans le blesser que votre main le presse :
Si le fruit cède au doigt judicieux,
Si plein de sucs, dans sa saine vieillesse,
Il flatte encor l'odorat ou les yeux,
Qu'il soit admis dans vos festins joyeux :
On l'y revoit comme un hôte agréable
Qui pour l'hiver se serait éloigné,
Et qui soudain près de vous ramené,
Inattendu vous surprendrait à table (1).

Je ne sais si je me trompe; mais, malgré les fautes assez graves que j'ai signalées dans les vers ci-dessus, combien ce morceau me paraît supérieur à tant d'autres cités précédemment, plus ambitieux, plus poétiques peut-être, et où l'auteur semble n'avoir rien à dire de sérieux, et nous accable de descriptions sans liaison, comme sans motif! Que la raison, même en vers, est une belle et bonne chose, puisqu'elle donne tant de prix aux conseils de celui qui sait bien! et que Campenon eût bien fait de circonscrire tellement son sujet, qu'il n'eût eu à faire que des morceaux du genre du précédent!

Si, surtout, ils eussent été rangés dans un ordre bien naturel; si, pris tous ensemble, ils eussent formé une doctrine bien liée, et offert à l'homme des champs ou au propriétaire d'un petit bien rural, les enseignements généraux qu'il peut desirer, combien ce petit poème, malgré sa brièveté, n'en aurait-il pas reçu de valeur!

Le passage suivant sur les ornements qui conviennent dans une maison rustique, me semble encore aussi agréablement tourné, qu'il est bien à sa place.

N'enviens point aux boudoirs de Paris
Ces faux bouquets *dont l'éclat est fragile*.

(1) p. 39 à 43 de l'édition citée.

Il s'agit des bouquets artificiels, et peut-être alors ce dernier hémistiche est-il un contre-sens? car l'éclat des fleurs naturelles est bien plus fragile encore que celui des fleurs de cire ou de coton.

Maison des champs! ton luxe est d'être utile.
Bannis encor de tes simples lambris
Tous ces atours des salons de la ville,
Ces filets d'or ciselés à grand prix,
Ces lits où flotte une moire incertaine,
Ces vases grecs et ces siéges romains,
Et ces tissus où l'art des Gobelins
En longs tableaux fait ondoyer la laine.
Orner ces lieux est ton modeste emploi,
Propreté simple, aimable enchanteresse!
Oui, ton éclat vaut mieux que la richesse;
Tu plais sans elle, elle n'est rien sans toi.
De mon réduit sois l'hôtesse fidèle,
Viens l'embellir; sous tes soigneuses mains,
Le meuble antique, objet de nos dédains,
Va se vêtir d'une grâce nouvelle:
Lits du vieux temps dont les amples rideaux
Environnaient des familles entières;
Vastes fauteuils, qui de vos larges dos,
De vos longs bras enveloppiez nos pères;
Meubles bannis par de frivoles lois,
De votre exil revenez à ma voix!
Ainsi des biens que dédaigne la ville
J'enrichirai votre champêtre asile.

Je citerai enfin les vers qui précèdent ceux-ci, où l'auteur représente les fleurs artificielles dont nos jeunes danseuses ornent leurs fronts:

Oui, loin des champs il est une autre Flore,
Que l'art fait naître et que Paris adore:
Vous ne verrez dans ses temples trompeurs
Que feston sec, que guirlande inodore;
Là quand l'hiver nous livre à ses rigueurs,
Un faux printemps se reproduit sans cesse,
Et sous les doigts de la jeune *prêtresse*,
Qui par son art ose imiter les fleurs,

Le lin docile en pétale se plisse,
Se frise en feuille ou se creuse en calice.
Sur ces bouquets méconnus des zéphirs
Un pinceau sûr adroitement dépose
L'or du genêt, le carmin de la rose,
Ou de l'iris nuance les saphirs.
Puis on les voit dans nos folles orgies,
Au sein des bals, loin des feux du soleil,
S'épanouir aux rayons des bougies :
L'art applaudit à leur éclat vermeil ;
Mais sur ces fleurs, enfants d'une autre Flore,
Je cherche en vain les pleurs d'une autre aurore (1).

Cette description est fort jolie et bien à sa place ; il y a donc dans ce petit poème de Campenon plus de mérite qu'on ne le croit communément, mérite qui tient surtout à ce qu'il a un but sérieux ; qu'il ne s'en écarte pas, et dit au lecteur qui veut en profiter, tout ce qu'il croit lui être utile. C'est une honorable exception dans un temps où tant de poètes faisaient des poèmes pour faire des poèmes, sans but et sans raison.

On a donc été bien sévère quand on a dit à propos de sa nomination à l'Académie, en remplacement de Delille :

Au fauteuil de Delille est assis Campenon :
A-t-il assez d'esprit pour qu'il s'y campe ? non (2).

Sans doute il n'avait ni l'imagination, ni le brillant coloris, ni la richesse de pensées et de tournures de son prédécesseur ; mais combien d'académiciens, ses confrères, lui ont été pourtant inférieurs, et qui auraient cru sans doute avoir eux-mêmes assez d'esprit pour remplacer Delille !

LECTURE XXXIV. — *Poèmes didactiques badins.* — BERCHOUX, COLNET.

Joseph BERCHOUX, né en 1765, vint à Paris pour s'y livrer à la culture des lettres ; il s'était fait connaître par

(1) *La Maison des champs*, p. 62. (2) *Acanthologie*, mot *Campenon*.

quelques pièces pleines de malice et de gaîté, lorsqu'il donna, en 1801, son poëme de la *Gastronomie*, qui lui fit une réputation méritée. Depuis ce temps, il publia quelques autres poëmes qui ont été jugés inférieurs au premier, et surtout moins originaux, savoir : les *Dieux de l'opéra*, le *Philosophe de Charenton*, en 1804; *Voltaire*, ou le *Triomphe de la philosophie moderne* : c'est une diatribe contre Voltaire ; l'*Enfant prodigue*, petit roman où il tourne en ridicule toutes les améliorations de notre époque; l'*Art politique*, poëme en quatre chants, où il combat de toutes ses forces les tendances libérales.

Tout cela est aujourd'hui fort oublié; il ne reste de lui, qui paraisse devoir subsister, que le poëme comico-didactique de la *Gastronomie*.

Rien de plus simple et de plus naturel que la division de ce poëme; le premier chant donne l'histoire de la cuisine chez les anciens : les trois chants suivants traitent successivement du premier et du second service, et enfin du dessert. Les détails ingénieux et piquants abondent dans ce petit poëme : la poésie n'y est pas fort élevée sans doute, les vers n'y sont pas comme ceux de Boileau, tellement forts de signification, qu'ils soient devenus proverbes en naissant; mais il y a d'autres qualités fort estimables aussi, et d'abord une grande gaîté, jointe à une expression souvent heureuse et piquante, et à des jugements très-sains.

Je citerai dans ce genre la comparaison des républiques de Sparte et d'Athènes, qui me paraît plus élevée de beaucoup qu'on ne l'aurait attendu de l'auteur :

Les Perses cependant firent passer en Grèce
Leur luxe, leur cuisine et leur douce mollesse.
Mais à Lacédémone, un homme vint à bout
D'arrêter les élans et les progrès du goût.
Un vieux législateur du sang des Héraclides
Osa donner un frein aux estomacs avides,

Régla les appétits, les soumit à la loi,
Et l'on ne put sans crime être à table chez soi.
Il fallut en public apporter son potage,
Sa farine, son vin, ses figues, son fromage,
Son brouet... Ce brouet alors très-renommé,
Des citoyens de Sparte était fort estimé :
Ils se faisaient honneur de cette sauce étrange,
De vinaigre et de sel détestable mélange.
. . . .
Athènes, si longtemps de la gloire amoureuse,
Fit fleurir tous les arts dans son enceinte heureuse;
On n'y négligea point le talent séducteur
De compliquer un mets pour le rendre meilleur :
Des hommes précieux, doués d'un vrai génie,
Surent à la cuisine appliquer la chimie :
Et hardis novateurs, trouvèrent les moyens
D'aiguiser l'appétit de leurs concitoyens :
Sur les productions de la mer et de l'onde,
On les vit, exerçant leur science féconde,
Offrir dans un ragoût mille objets peu connus,
Etonnés de se voir mêlés et confondus (1).

Voilà bien la barbarie et la civilisation dans l'antiquité, présèntées l'une et l'autre en un petit nombre de vers, au point de vue de l'art culinaire. Je préfère ce passage à un autre plus connu, où l'auteur représente, d'après Juvénal (2), les sénateurs romains invités par Domitien à donner leur avis sur ce qu'il faudrait faire d'un énorme turbot dont on avait fait présent à l'empereur.

Le sénat mit aux voix cette affaire importante,
Et le turbot fut mis à la sauce piquante (3).

En effet, sa narration est faible, les couleurs en sont communes, et Berchoux réussit beaucoup mieux dans les conseils ou maximes relatifs à l'*Art de la gueule*, comme parle Montaigne, que dans les narrations où il faut un talent de style bien supérieur.

(1) Berchoux, *la Gastron.*, ch. I.
(2) *Satir.* IV, v. 37 à 135.
(3) *La Gastronomie*, ch. I.

La description qu'il fait du cuisinier dans ses fonctions, est remarquable :

En formant la maison dont vous avez besoin,
Au choix d'un cuisinier, mettez tout votre soin :
Voilà l'homme important, le serviteur utile
Qui fera fréquenter et chérir votre asile,
Et par qui vous verrez votre nom respecté
Voler de bouche en bouche, à l'envi répété.
Avant qu'il soit à vous, sachez ce qu'il sait faire ;
Etudiez ses mœurs, ses goûts, son caractère;
Faites cas de celui qui, fier de son talent,
S'estime votre égal, et d'un air important,
Auprès de son fourneau que la flamme illumine,
Donne avec dignité des lois dans sa cuisine,
Qui dispose du sort d'un coq ou d'un dindon
Avec l'air d'un sultan qui condamne au cordon.

Suit une description très-plaisante du cuisinier dans le feu de l'action, que l'auteur compare à un général d'armée livrant une bataille.

Les vers qui terminent le second chant sont depuis longtemps devenus proverbes, et forment un des articles de foi les plus chers aux vrais gourmands.

Je ne vous tairai rien : si parfois on vous prie
A dîner sans façon et sans cérémonie,
Refusez promptement ce dangereux honneur.
Cette invitation cache un piège trompeur.
Souvenez-vous toujours, dans le cours de la vie,
Qu'un dîner sans façon est une perfidie.

On trouve d'autres préceptes qui ne sont ni moins vrais, ni moins bien exprimés.

Le *Cuisinier français*, qui n'est pas un bon livre,
Nous offre quelquefois des maximes à suivre :
J'emprunterai de lui ce refrain bien connu :
« Servez chaud » : sur ce point l'auteur m'a prévenu :
Le ragoût le plus fin que l'art puisse produire,
S'il est froid *et glacé* ne saurait me séduire (1).

(1) *La Gastronomie*, ch. III.

Les recommandations faites dans le quatrième chant, sur les sujets de toasts et de conversations que la table peut admettre, sont encore au nombre des meilleurs conseils que l'on puisse donner sur l'art de se rendre aimable dans la compagnie où l'on se trouve.

On peut juger Berchoux par le peu que j'ai dit de lui tout-à-l'heure; il est souvent assez heureusement inspiré; il rencontre la tournure plaisante et l'expression fine ou gaie qui convient dans son genre de poème : mais c'est à peu près là tout ce que l'on peut louer chez lui.

En ce qui tient à l'invention, il n'y a presque rien : son histoire de la cuisine ancienne ne nous offre que des lieux communs; on trouve partout les faits qu'il a rassemblés, et il était facile de recueillir dans les travaux des érudits modernes, des détails plus neufs, moins connus, et pour le moins aussi intéressants. Il eût fallu pour cela quelques études de philologie que Berchoux n'avait peut-être pas faites : alors il aurait dû les faire; car aujourd'hui surtout il faut tâcher qu'un poème se distingue quelque peu par l'invention, et donne autre chose à ses lecteurs que les épluchures des livres qui traînent dans les classes de tous les collèges. Voyez la *Restitution de la lettre de Lyncée à Diagoras*, par M. Rossignol (1); c'est un travail sur une seule époque de la cuisine des Grecs : mais combien il y a mis de choses neuves et qui n'étaient pour ainsi dire connues de personne.

Sous le rapport hygiénique, et sous celui de l'influence d'une bonne table sur le moral de l'homme, combien Brillat-Savarin n'a-t-il pas surpassé Berchoux? Il écrivait en prose, je le sais, et pouvait se livrer à des développements que la poésie repousse : cela est vrai; mais tout ce qu'il dit de saillant aurait pu entrer dans le poème; si Berchoux ne l'a pas mis, c'est tout simplement parce qu'il ne

(1) Extrait du *Journal des Savants*. Janvier 1839.

le savait pas et qu'il a fait sa *Gastronomie* très-vite et en se jouant : ce n'est pas ainsi qu'on travaille pour la postérité.

Sa disposition n'est presque rien, comme je l'ai dit : et l'élocution, si vive par moments et si piquante, laisse aussi bien souvent à désirer : les deux derniers vers cités en donnent la preuve :

> Le ragoût le plus fin que l'art puisse produire,
> S'il est *froid et glacé* ne saurait me séduire.

Les deux vers ensemble auraient pu être retranchés sans inconvénient, car ils n'ajoutent rien à la pensée précédente. *Que l'art puisse produire* est une cheville qui affaiblit, au lieu de le renforcer, l'hémistiche précédent; *s'il est froid et glacé*, dit deux fois la même chose, et le dit plus mal la seconde que la première : car un mets glacé est celui qu'on a glacé exprès; or il est bon dans cet état, et il ne fallait pas le blâmer. Ce que l'auteur entend ici, c'est un ragoût qui devrait être servi très-chaud, et qui est apporté tiède ou médiocrement chaud ; on dit alors qu'il est froid ; on peut même, par hyperbole, dire qu'il est *glacé;* mais le poète qui met *s'il est glacé,* surtout après avoir mis *s'il est froid*, gâte toute son expression.

De pareilles fautes ne se rencontrent guère que chez des poètes médiocres ; elles nous prouvent que malgré des qualités estimables, brillantes même, on ne saurait donner à Berchoux un rang bien élevé sur le Parnasse français.

Charles-Joseph COLNET, né en 1770, auprès de Vervins, a terminé ses études dans l'Université de Paris. On lui a reproché dans ses idées politiques une versatilité dont je n'ai pas à parler ici (1); dès son début dans la littérature, il paraît avoir donné la préférence au genre de la satire ; quoiqu'il n'ait mis son nom à aucun de ses ouvrages, on

(1) *Biographie des Contemporains*, mot *Colnet*. Voyez aussi le *Dictionnaire des Girouettes*, 3e édition.

lui en a généralement attribué quelques-uns dont il n'est pas nécessaire de rappeler les titres ici.

En 1810, il publia l'*Art de dîner en ville, à l'usage des gens de lettres*; ce petit poème en quatre chants eut assez de succès pour qu'on en publiât une seconde édition dans la même année; la troisième parut en 1813 (1).

On trouve dans ce petit poème, dit la *Biographie des Contemporains*, une critique ingénieuse et des vers heureux. C'est là en effet à peu près tout ce qu'on y peut louer.

L'auteur débute ainsi :

> J'enseigne dans ces vers comment un pauvre auteur
> Peut des banquets du riche atteindre la hauteur :
> Je dirai par quels soins, par quel heureux manége
> Il saura conserver un si beau privilège,
> Et sans prendre jamais un verre d'eau chez lui,
> S'asseoir un siècle entier à la table d'autrui.

C'est promettre beaucoup : malheureusement cet art que veut enseigner Colnet est aussi ancien que le monde; c'est celui de flatter, sans retenue ni vergogne; et de s'attirer les bonnes grâces des riches par d'agréables mensonges : or si cet art se diversifie à l'infini dans la pratique, dans la théorie il n'a qu'un seul précepte et qui est toujours à peu près le même.

L'inconvénient qui en résulte est évident : c'est qu'on sait d'avance ce que va dire Colnet; il y a souvent dans les comédies de Plaute (2) et de Térence un parasite qui développe aux spectateurs, ou même aux autres personnes, toutes les ressources du métier :

> *Hoc novum est aucupium : ego adeo hanc primus inveni viam.*
> *Est genus hominum qui esse primos se omnium rerum volunt,*

(1) In-18 de 141 pages, chez Delaunay. Préf., p. 1 à 22; les 4 chants, p. 23 à 86; les notes, p. 87 à 102; le volume est terminé par l'extrait d'un grand ouvrage intitulé *Biographie des auteurs morts de faim.*

(2) Voyez tout le rôle d'Ergasile dans *les Captifs*, celui de Pénicule dans les *Ménechmes*.

Nec sunt : hos consector : hisce ego non paro me ut rideant;
Sed his ultrò arrideo, et eorum ingenia admiror simul.
Quidquid dicunt, laudo : id rursum si negant, laudo id quoque :
Negat quis, nego : ait, aio : postremo imperavi egomet mihi
Omnia assentari; is quæstus nunc est multo uberrimus (1).

Horace a écrit une satire contre ceux qui cherchent, par d'adroites manœuvres, à capter les héritages aux dépens des vrais héritiers (2); Lucien a composé sur le même sujet plusieurs dialogues des morts (3); il a surtout écrit deux ouvrages *ex professo* sur cette matière, l'un *sur les gens de lettres à la solde des grands* (4), où il détaille toutes les tribulations auxquelles ils sont forcés de se soumettre, tous les déboires qui les attendent, toutes les douleurs qu'ils auront à souffrir; l'autre sur l'*art* même *du parasite* (5), où Simon, homme de cette profession, expose à Tychiade, sous une forme toute dogmatique, en quoi consiste la science, et lui montre qu'elle remonte sans interruption jusqu'aux temps les plus anciens, puisque Patrocle était le parasite d'Achille (6), Nestor et Idoménée ceux d'Agamemnon (7), et Aristogiton celui d'Harmodius, au rapport de Thucydide (8). Eh bien! Colnet ne pourra que répéter, paraphraser ou extraire ce qu'ont dit ces auteurs; la forme en sera peut-être un peu différente; mais le fond sera très-certainement le même.

La recommandation que fait le poète aux auteurs faméliques de ne pas se prostituer aux tables médiocres, est assez bien tournée.

Un auteur ne doit pas, facile au rendez-vous,
D'un bourgeois économe amphitryon vulgaire,

(1) TERENT. *Eunuchus*, II, 2. v. 16 à 22.

(2) HORAT. *Serm*, II, 5.

(3) Ceux de *Zénophante et Callidémide, Cnémon et Damnippe, Simyle et Polystrate*, nos 7, 8 et 9 des *Dial. des Morts*.

(4) Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ συνόντων. No 17 de l'édition de Didot, 1840.

(5) Περὶ παρασίτου. No 48 de la même édit.

(6) *Ibid.*, § 46.

(7) *Ibid.*, § 44 et 45.

(8) *Ibid.*, § 48. Cf. THUCYD., *Hist.* VI, 54 et seqq.

Partager tristement le très-mince ordinaire.
Regardons en pitié des mets si peu coûteux,
Celui qui, dans l'Olympe, à la table des dieux
S'enivre tous les jours d'une liqueur choisie,
Ne boit que le nectar, ne vit que d'ambroisie,
Pourrait-il sur la terre, ignoble dans ses goûts,
Déroger en mangeant d'insipides ragoûts.
Un dîner sans façon et sans cérémonie,
On l'a dit avant moi, *n'est qu'une perfidie*.
Mais surtout, évitons la soupe des rentiers,
Et tendons nos filets chez de gros financiers ;
Dans cette classe encore il est un choix à faire.
L'un est mesquin, avare, et fait très-maigre chère :
L'autre tient table ouverte et vit avec honneur :
Celui qui se ruine est toujours le meilleur (1).

Ce n'est pas assez de flatter le maître de la maison, il faut surtout étudier les goûts de la maîtresse et s'y conformer :

A cette femme auteur, sophiste en cotillon,
Sachez plaire, ou, bientôt chassé de la maison,
Il vous faudra sans bruit, pressé par la famine,
Porter votre appétit à quelque autre cuisine.
Vantez donc son mérite, et, menteur effronté,
D'éloges imposteurs flattez sa vanité.
« Du cercle d'Apollon, c'est la dixième muse ;
Elle efface Tencin, Lafayette et La Suze ;
Sévigné n'eut jamais ce talent enchanteur,
Ce style dont la force enlève le lecteur.
On dirait que Vénus, dès qu'elle veut écrire,
Aime à guider sa plume, et que Pallas l'inspire.
Tout cède à son génie, et son roman nouveau,
De Genlis pâlissante éteindra le flambeau » (2).

Il y a longtemps qu'on sait que le moyen d'être bien venu quelque part, c'est de faire sa cour aux femmes ; dans l'*Odyssée*, Nausicaa donne à Ulysse le conseil de s'adresser à sa mère, et de laisser son père de côté (3), s'il veut obtenir une bonne hospitalité dans le pays des Phéaciens.

(1) Chant I.
(2) Chant II.
(3) Τὸν παραμειψάμενος, *Odyss.* VI, 310.

Ce n'est pas tout enfin d'avoir pris la résolution de flatter son amphitryon, il faut fouler aux pieds l'honneur et la vérité; rien ne doit répugner à celui qui court après les bons morceaux; comme le Gnathon de Térence (1), il n'est plus qu'une machine admirative, toujours montée pour qui le régale.

A de nobles festins veux-tu te maintenir?
Le premier des talents est celui de mentir.
D'un rustre, d'un faquin encense les sottises;
Comme des traits d'esprit vante ses balourdises;
A ses fades bons mots, à ses grossiers lazzis
Accorde pour lui plaire un aimable souris;
Dès qu'il ouvre la bouche, applaudis-le d'avance,
Et s'il ne parle pas, admire son silence.
De ce manège adroit le succès est certain;
Mondor se rengorgeant t'invite pour demain.
Mais si des préjugés la voix se fait entendre,
Au rôle de flatteur si tu crains de descendre,
Retourne, philosophe, en ton sale grenier,
Avec les rats voisins partage un mets grossier,
Et pour le juste prix de ton noble courage,
Mange avec dignité ton pain et ton fromage (2).

Cette chute est agréable, et la forme est assez nouvelle; mais la pensée est bien vieille; c'est celle qu'Horace met dans la bouche de Tirésias, lorsqu'Ulysse indigné de ce qu'il faudra faire pour obtenir les bonnes grâces des riches dont il veut hériter, objecte que cela ne lui est pas possible, à lui qui a toujours vécu au milieu des héros, et digne de cette noble compagnie. Eh bien! répond le devin, tu resteras pauvre (3).

Avant Horace, Aristippe qui fut passé-maître dans l'art de flatter les grands et les rois, et qui, s'il montra un peu trop d'avidité des richesses, ne s'en laissa du moins jamais posséder (4), avait montré à quel point il fallait être prêt,

(1) Voy. ci-dessus p. 71, 72.
(2) Chant III.
(3) Hor. *Serm.* II, 5, v. 10 à 20.
(4) Diog. *in Aristippo.*

non-seulement à faire toutes les bassesses imaginables, mais même à recevoir sans sourciller toutes les avanies possibles. Un jour que Denys, à la cour duquel il se trouvait, et qui lui donnait de temps en temps de grosses sommes d'argent, lui avait craché au visage, Aristippe s'était fort tranquillement essuyé; et quelqu'un de ses amis s'indignant de son impassibilité pour une si grande injure : « Quoi, dit-il, les pêcheurs, pour prendre un goujon, s'exposent à être couverts de l'eau de la mer; et moi qui chasse une baleine, je reculerais devant un peu de salive » (1) !

C'est donc à ce prix, seulement, qu'on peut obtenir soit des présents, soit des repas à titre de parasite, et Colnet fait bien d'en faire un précepte général; seulement, comme je l'ai dit en commençant, il est un peu trop obligé par la nature même de son sujet de revenir sur la même idée.

Les plaisanteries sur la pauvreté et l'appétit des auteurs sont aussi trop répétées; ce fonds usé et rebattu a pourtant fourni à Colnet un passage assez piquant, où il leur recommande de manger beaucoup quand ils dînent à de bonnes tables :

Pourtant, il est encore un avis nécessaire :
Devez-vous manger peu? mangerez-vous beaucoup?
Boirez-vous sobrement? boirez-vous coup sur coup?
Recevez sur ce point d'une haute importance
Les utiles leçons de mon expérience.
Vous dînez aujourd'hui; mais est-il bien certain
Que la fortune encor vous sourira demain?
On ne le sait que trop, la déesse est volage.
Mangez donc pour deux jours : c'est un parti fort sage,
Je sais bien que Salerne en décide autrement :
Son école vous dit : « mangez peu, mais souvent ».
Ce précepte est fort bon : sans vouloir le combattre;
Vous mangez rarement, mangez donc comme quatre.
N'êtes-vous pas auteur? cette profession
Vous a mis à l'abri d'une indigestion :

(1) Ἐγὼ μὴ ἀνάσχωμαι κράμματι ῥανθῆναι ἵνα βλέννον λάβω; Diog., *ibid.*

C'est un bienfait du ciel, sa bonté secourable
Daigne vous garantir des dangers de la table.
Par lui, tout ici-bas est si bien ordonné,
Qu'auteur jamais n'est mort pour avoir trop dîné (1).

L'hyperbole, quoique assurément très-fausse, est assez plaisante; mais les plaisanteries, quand elles roulent toutes sur le même sujet, finissent par fatiguer; et en vérité, Colnet a fait ici un poème en quatre chants de ce qui devait à peine fournir à une épître.

LECTURE XXXV. — *Poésie élégiaque.* — CLOTILDE DE SURVILLE.

La poésie bucolique, si l'on excepte quelques traductions des anciens, n'a rien produit de remarquable à l'époque impériale. On était peut-être dégoûté de cette *champêtrerie* de la fin du dernier siècle. Peut-être aussi la stérilité de ce genre, et le peu de rapports qu'il a conservés avec notre genre de vie actuel, ont-ils contribué à en éloigner nos poètes. Il n'y a pas grand mal à cela.

La poésie élégiaque qui a tant de points de contact avec la bucolique, répondait mieux au sentiment général : soit qu'on voulût peindre les souffrances qu'il était de mode d'avoir éprouvées, et rappeler à cette occasion les malheurs sanglants de la révolution; soit qu'on aimât mieux s'attacher aux passions intimes, et en décrire minutieusement les moindres circonstances.

Aussi la poésie élégiaque a-t-elle produit de nombreux ouvrages, parmi lesquels il y en a du premier ordre; les noms de Mme Dufrénoy et de Millevoie en sont la preuve : au-dessous de ces deux noms, on en trouve d'autres moins célèbres, et qui ne sont pourtant pas sans quelque mérite.

Le premier dans l'ordre des temps, est celui de Clotilde

(1) Chant II.

de Surville, qui nous rejette à quatre siècles en arrière, au temps de Charles VII et de la domination des Anglais en France ; suivons l'éditeur de cette poëtesse dans ces temps reculés.

Marguerite-Eléonore-Clotilde DE VALLON-CHALYS, depuis dame de SURVILLE, naquit, dit-on, vers 1404, dans un château du Bas-Vivarais, et se distingua plus tard par ses talents poétiques, et par la composition de contes, d'héroïdes, d'épîtres, de rondeaux, sur lesquels je reviendrai tout-à-l'heure.

Il peut paraître singulier que les œuvres d'un poète du quinzième siècle soient placées dans la littérature de l'époque impériale; les considérations suivantes expliqueront cette disposition. Je me borne à dire ici que ces poésies vraies ou supposées, n'ont été connues qu'en 1798, et publiées qu'en 1802 et 1804; et je rappelle d'abord en substance ce que l'éditeur Vanderbourg a raconté de son héroïne.

Née, en 1403, d'une mère qui avait du goût pour les lettres, et à qui Froissard avait donné des leçons, Clotilde, à l'âge d'onze ans, traduisit en vers une ode de Pétrarque. Son talent mûrit par la lecture des plus beaux passages des manuscrits grecs, latins, italiens et français, que sa mère avait copiés elle-même dans la bibliothèque de Gaston Phœbus, comte de Foix et de Béarn. Elle y apprit à sentir le mérite des anciens poètes, à les imiter avec succès, à enrichir notre langue de leurs locutions et de leurs tournures, à puiser ses fictions dans leur mythologie, à regarder en pitié les allégories froides et le plat jargon des rimeurs de son temps. Elle acheva de se former dans la société de plusieurs demoiselles charmantes, ses amies et ses aristarques.

Elle épousa, en 1421, Bérenger de Surville, en eut un fils unique, et devint veuve au bout de sept ans. Presque

aussitôt après son mariage, il fallut que Bérenger se séparât d'elle pour aller joindre au Puy Charles VII, alors dauphin. La douleur et l'amour dictèrent à Clotilde une héroïde très-supérieure à tous les vers de ses contemporains. Par cette raison même, elle n'eut aucun succès à la cour, et fut hautement dénigrée par Alain-Chartier, le coryphée de cette époque. Clotilde, indignée, fit des épigrammes contre Alain. Mais elle renonça aux applaudissements de son siècle, et ne travailla plus que pour ses amies et pour l'avenir. Elle acheva ses jours dans son château, polissant et repolissant les vers de sa jeunesse. A quatre-vingt-dix ans, elle composa encore un chant royal en l'honneur de Charles VIII, vainqueur à Fornoue. La date de sa mort est incertaine.

Peu s'en fallut que ses manuscrits ne vissent le jour sous Louis XIV : Jeanne de Vallon qui épousa Jacques de Surville, son cinquième descendant, en avait préparé une édition ; mais elle mourut avant d'avoir achevé son entreprise.

Telle est l'histoire ou plutôt la fable qui sert de passeport aux œuvres de Clotilde de Surville, et qui a pour but d'en garantir l'authenticité. Ces œuvres contiennent : la traduction de l'ode de Sapho que Boileau a si bien imitée (1) ; l'héroïde à Bérenger, des épîtres et des fragments d'épîtres ; des rondeaux ; un dialogue entre Apollon et Clotilde ; des chants d'amour dans les quatre saisons ; les *Trois plaids d'or*, modèle ou contre-épreuve des trois manières de Voltaire ; des stances et des triolets tirés du *Chastel d'amour* ; le *Chant royal* en l'honneur de Charles VIII, et les *Verselets à son premier né*.

Or, ces pièces portent toutes des marques si évidentes de fausseté, qu'on ne peut guère voir dans l'histoire dont on

(1) *Traité du Sublime*, ch. 8.

les fait précéder, qu'un mensonge littéraire ou une moquerie manifeste.

Ces poésies, lors de leur publication, eurent un succès qui ne s'est pas maintenu ; M. Villemain a parfaitement expliqué ce changement : « Quelques vers de Clotilde sur les malheurs du règne de Charles VII offraient, dit-il, des allusions faciles aux troubles de la France, à la fin du dix-huitième siècle ; ils répondaient à de touchants souvenirs : comme l'ouvrage le plus célèbre du temps, le *Génie du Christianisme*, ils réveillaient la pitié et flattaient l'opposition » (1). Voilà plus de raisons qu'il n'en faut pour faire lire pendant quelques années des pièces d'ailleurs assez courtes.

Toutefois, dès leur apparition, on ne se trompa pas sur la véritable date de ces poésies; malgré le soin qu'on avait pris de dissimuler la fraude, elle fut découverte; et si le *Mercure de France* accepta pour authentique, avec une candeur digne de l'âge d'or, le recueil de Clotilde de Surville (2), la *Décade philosophique*, au contraire, dans un article très-sensé et très-piquant (3), éleva contre cet ouvrage des objections si puissantes, que leur énoncé seul suffit pour renverser de fond en comble l'édifice élevé à si grands frais par Vanderbourg.

Voici quelques-unes de ces objections:

1° Charles d'Orléans qui, à la fin de ses œuvres manuscrites, nomme tous les poëtes avec qui il a eu des relations, ne parle pas de Clotilde, que Vanderbourg prétend qu'il a recommandée à Marguerite d'Écosse.

2° Clotilde a dit et pensé beaucoup de choses imaginées et dites par les écrivains du siècle dernier ; une coïncidence pareille est déjà fort extraordinaire.

(1) *Tableau de la littér. au moyen-âge*, t. II.

(2) Voyez l'article de Michaud dans le tome XII, an XI.

(3) *Décade philosoph.*, t. XXXVIII, p. 150.

3° Le conte des *Trois plaids d'or*, en particulier, n'est que celui des *Trois manières* de Voltaire arrangé en vieux français; l'un des deux est certainement la copie de l'autre; et comme celui de Voltaire a paru près de quarante ans avant celui de Clotilde, il ne suffit pas d'opposer les dates des auteurs; il faut dire et prouver comment le chantre d'Henri a eu connaissance des œuvres de Clotilde, enfermées, dit-on, dans des papiers de famille; comment il a pu en profiter, sans que personne s'en soit jamais aperçu; comment aussi il n'a pas imité le dénouement des *Trois plaids d'or*, qui est assez heureux et plus gaî que le sien.

4° Pourquoi, dans les neuf années écoulées entre la découverte des manuscrits et l'émigration de M. de Surville, qui en était propriétaire, c'est-à-dire de 1782 à 1791, n'a-t-on parlé de rien à qui que ce fût? comment n'a-t-on consulté personne que le seul M. F. qu'on n'a jamais connu que par cette initiale?

5° Ce qu'il y a de plus fort encore, c'est que le prétendu langage de Clotilde n'est, en aucune façon, celui de son siècle, ni d'aucun siècle de notre littérature : les formes grammaticales, la syntaxe, ni l'orthographe ne ressemblent à rien de ce que nous ont laissé les auteurs français contemporains. C'est donc, comme l'a montré M. Sainte-Beuve (1), un jargon fait tout exprès par un seul homme et pour son usage particulier, au moyen de quelques travestissements convenus, et introduits dans le langage de notre époque.

6° Enfin, les rimes masculines et féminines sont régulièrement entre-croisées chez Clotilde de Surville, tandis que des poètes postérieurs de près d'un siècle, Clément Marot, par exemple, et Mellin de Saint-Gelais, ne s'assujettissaient pas encore à cette règle.

(1) *Revue des Deux-Mondes*, t. L, p. 368.

7° A toutes ces raisons, M. Nodier ajoute surabondamment cette remarque accablante, qu'on fait citer à Clotilde âgée de 17 ans, c'est-à-dire en 1420, un vers de Lucrèce, dont le poëme n'a paru pour la première fois qu'en 1473, après que le manuscrit eût été découvert par le Pogge.

Il n'y a donc pas aujourd'hui de doute possible sur ce point; les poésies de Clotilde de Surville sont un pastiche écrit à la fin du dix-huitième siècle en un prétendu français du quinzième; aussi Raynouard rendant compte (1) de la *Collection des anciens poëtes français*, de Crapelet (2), reprochait avec raison à l'éditeur M. Auguis, d'y avoir rangé Clotilde de Surville, sans avertir expressément que ses poésies n'avaient rien d'antique.

On peut ajouter que c'est un mauvais pastiche : en effet, une imitation, pour avoir quelque valeur, doit pouvoir tromper, non pas seulement les ignorants, mais aussi les connaisseurs; rien de semblable n'a jamais pu résulter des poésies de Clotilde; pour peu qu'on eût lu nos anciens auteurs, le langage n'avait rien de l'époque indiquée; pour peu qu'on connût les anciens poëtes, on reconnaissait un système de versification tout moderne; pour peu qu'on eût lu Voltaire, on y retrouvait sa pensée et sa composition; le recueil ne s'adressait donc qu'aux ignorants, et abusait de leur crédulité pour les tromper; c'est ce que ferait un ciseleur qui, n'ayant aucun talent dans son art, vendrait à des provinciaux de mauvaises figures, en leur persuadant qu'elles sont du moyen-âge ou de la renaissance, tandis que la moindre connaissance du dessin montrerait la fraude et l'inhabileté du sculpteur; c'est une véritable escroquerie.

Je sais qu'on a cru trouver dans les poésies de Clotilde un certain mérite d'exécution, une certaine énergie dans l'expression des sentiments et des passions, de la grâce, enfin, et une vraie poésie dans quelques-unes des idées

(1) *Journal des Savants*, juillet 1824. (2) Six vol. in-8°. Paris, 1824.

qui s'y trouvent. Mais ces jugements sont bien trompeurs quand ils s'appliquent à des compositions écrites dans une langue qui n'est pas notre langue actuelle. M. Sainte-Beuve a fort justement remarqué qu'il n'y a là qu'une surprise de l'esprit, due à la manière vieillie que l'auteur a cherchée, que tel vers, telle pensée qu'on eût remarquée à peine sous le costume ordinaire, frappe et sourit sous un léger déguisement (1); que dès que la poésie se présente avec quelque adresse sous cet air du bon vieux temps, on lui accorde involontairement quelque chose de ce sentiment composé qu'on aurait à la fois pour l'enfance et pour la vieillesse; qu'on est ainsi doublement indulgent (2).

Et, en effet, prenons les premiers vers de l'*Héroïde à Bérenger son époux*, qu'on a si souvent citée comme un chef-d'œuvre du genre élégiaque. Voici comment elle est écrite :

Clotilde au sien amy doulce mande accolade,
  A son espoulx salut, respect, amour!
Ah! tandiz qu'esplorée et de cœur si malade,
  Te quiers la nuict, te redemande au jour :
Que deviens, où cours-tu? loing de ta bien aymée
  Où les destins entraînent donc tes pas?
Faut que le dize, hélas! s'en croy la renommée,
  De bien longtemps ne te revoyrai pas!

Mettons ici des *i* à la place des *y*; des *s* à la place des *z*; retranchons les lettres ajoutées, remettons les lettres retranchées, car c'est presque toujours en cela que consiste le *procédé d'envieillissement* de l'auteur dans son orthographe; replaçons surtout les pronoms personnels qu'on exprimait presque toujours dans le quinzième siècle, et que Clotilde supprime partout (3); qu'aurons-nous alors? Des vers très-médiocres où la pensée sera très-commune, et l'expression souvent barbare ou impropre.

(1) *Revue des Deux-Mondes*, t. L, p. 368.

(2) *Ibid.*, p. 370.

(3) Voyez la *Décade philosophique*, lieu cité.

Ainsi,

Clotilde au sien amy doulce mande accolade,

est détestable : la construction *douce mande accolade*, où l'adjectif est séparé de son substantif par le verbe qui les régit, est un latinisme que notre idiôme n'a jamais admis, et qui ne peut exister que dans les langues où les noms se déclinent.

Mander pour *envoyer*, une *accolade* pour des *baisers*, sont pitoyables.

Je te quiers la nuit, je te redemande au jour, est une imitation du *te veniente die, te decedente* de Virgile (1), mais une imitation maladroite; il fallait *je te redemande le jour;* l'auteur peu habile dans la langue française ne s'est pas aperçu que les deux membres de sa période manquaient d'une symétrie qui y est nécessaire; que le jour y est personnifié, puisqu'on lui demande quelque chose, tandis que la nuit ne l'est pas, et qu'ainsi sa pensée est boiteuse : le vers de Virgile a été plus habilement rendu par Delille dans ses *Géorgiques :*

Tendre épouse, c'est toi qu'appelait son amour,
Toi qu'il pleurait la nuit, toi qu'il chantait le jour (2).

Les vers suivants de Clotilde n'ont rien de saillant : *Que deviens-tu? où cours-tu? loin de ta bien-aimée où les destins entraînent-ils tes pas?* C'est demander deux fois au moins la même chose. *Il faut que je le dise, si j'en crois la renommée, je ne te reverrai pas de bien longtemps : la renommée* est un mot impropre; il fallait *les bruits qui courent, les conjectures :* la *renommée* ne s'applique pas à ce que l'on craint ou qu'on souhaite.

Le reste est bien pis encore; on trouve par exemple :

L'az dont veu ce Daulphin! ne s'éloigne du Rosne
Qui roule encore ondes franches d'horreurs!

(1) *Georg*. IV, v. 466.

(2) Ch. IV. — La traduction de Delille est de 1770; il est visible qu'il y a dans les vers de la prétendue Clotilde une imitation maladroite du Virgile français.

loin peut en avoir peur; mais s'il reconnait que ce fantôme n'est qu'une citrouille découpée, avec un lampion dedans, le mépris succède à la terreur, et il foule aux pieds ou écrase à coups de bâton ce qui l'effrayait à tort il n'y a qu'un instant.

Je ne puis pas dire autre chose de cette mauvaise enluminure que nous a donnée M. de Surville.

LECTURE XXXVI. — *Suite de l'Élégie.* — TRENEUIL, CHÉNIER, FONTANES, Mme DUFRÉNOY.

Les élégiaques de l'époque impériale, au-dessous de Mme Dufrénoy et de Millevoie, sont surtout Treneuil, Labouisse, Chénier, Fontanes, Mme de Vannoz.

TRENEUIL a fait les *Tombeaux de Saint-Denis*, fort vantés à l'époque de leur publication, presque oubliés aujourd'hui (1); il y a ajouté depuis plusieurs poèmes sur des sujets analogues: l'*Orpheline du Temple*, la *Captivité de Pie VI*, le *Martyre de Louis XVI*. Le choix de ces sujets nous explique le succès qu'ont eu ses *Tombeaux* sous le règne de Napoléon : c'était une espèce d'opposition, la seule que l'on pût se permettre alors; on la saisissait avidement.

Aujourd'hui que cette raison ne subsiste plus, il est difficile de trouver dans les longues déclamations de Treneuil autre chose que des vers correctement faits, et bien alignés. Du reste, il n'y a rien qui puisse réveiller l'attention du lecteur, rien dans la composition, rien dans l'expression. Les pensées sont on ne peut plus communes; et sauf cette

(1) Treneuil a publié en 1817 (chez F. Didot, in-8° de 318 pages), une seconde édition de ses poëmes; il les a fait précéder d'un discours sur l'élégie héroïque. Cette dissertation, qui n'a pas moins de cent cinquante pages, considère ce qu'il appelle l'*élégie héroïque*, c'est-à-dire, la poésie élevée et d'un caractère mélancolique, chez tous les peuples du monde, les Hébreux, les Grecs, les Romains, les Italiens, les Espagnols, les Portugais, les Irlandais, les Ecossais, les Anglais, les Allemands et les Français. Il est difficile de rien tirer de vrai ou d'utile de cette longue déclamation sur un sujet si général.

harmonie banale qui se trouve assez constamment dans ses vers, mais qui n'est rien quand elle est toute seule, il est impossible d'y saisir la moindre preuve que l'auteur eût vraiment le goût et les dispositions poétiques.

Les pièces de Treneuil ne sont pas d'ailleurs de véritables élégies; ce sont, comme il l'a dit, des poèmes élégiaques, c'est-à-dire, de longues dissertations sur des sujets tristes plutôt que des épanchements d'un sentiment presque instantané, et ce que j'en ai dit prouve qu'il n'y a pas beaucoup à le regretter (1).

M. Labouïsse a chanté l'*Amour conjugal*. C'est un sujet peu favorable à la poésie, qui vit de mouvement, et ne se soucie guère d'un sentiment aussi calme et aussi constamment le même; Mme de Vannoz a fait aussi quelques élégies sur divers sujets; toutes ces œuvres ont peu de valeur.

M.-J. Chénier nous a laissé une élégie remarquable par le sujet autant que par le style, c'est la *Promenade:* dans cette pièce, composée en 1805, peu de temps, par conséquent, après que Bonaparte, non content du titre de consul pris à main armée le 18 brumaire, ni de celui de consul à vie, conféré par le sénatus-consulte du 14 thermidor an x (2 août 1802), s'était fait remettre, sous le nom d'empereur, un pouvoir plus absolu encore et moins contesté, le poète suppose qu'il se promène du côté de Passy, en suivant le cours de la Seine; il rappelle les souvenirs poétiques d'Auteuil, et passant à Saint-Cloud, il s'écrie:

(1) La *Biographie des Contemporains* (mot *Treneuil*) rapporte que ce poète ayant su que la *Gazette de France* devait insérer un article qui le concernait, trouva, sans se nommer, un prétexte pour en aller corriger l'épreuve, et comme il n'y vit que des éloges modérés, il eut soin d'en changer fortement les expressions. Quand on lit aujourd'hui ses poésies, et qu'on en rapproche les éloges qui leur ont été donnés sous la restauration, on croirait que l'auteur a trouvé le moyen de se glisser dans toutes les imprimeries, si le sujet de ses chants n'expliquait suffisamment les éloges qu'il a reçus.

Saint-Cloud, je t'aperçois ; j'ai vu loin de tes rives
S'enfuir sous tes roseaux tes naïades plaintives :
J'imite leur exemple, et je fuis devant toi :
L'air de la servitude est trop pesant pour moi.
A mes yeux éblouis vainement tu présentes
De tes bois toujours verts les masses imposantes,
Tes jardins prolongés qui bordent tes côteaux,
Et qui semblent de loin suspendus sur les eaux :
Désormais je n'y vois que la toge avilie
Sous la main du guerrier qu'admira l'Italie :
Des champêtres plaisirs tu n'es plus le séjour ;
Ah ! de la liberté tu vis le dernier jour.
Dix ans d'efforts pour elle ont produit l'esclavage :
Un Corse a des Français dévoré l'héritage.
Elite des héros au combat moissonnés,
Martyrs avec la gloire à l'échafaud traînés,
Vous tombiez satisfaits dans une autre espérance :
Trop de sang, trop de pleurs ont inondé la France :
De ces pleurs, de ce sang, un homme est héritier,
Aujourd'hui dans un homme un peuple est tout entier.
Tel est le fruit amer des discordes civiles.
Mais les fers ont-ils pu trouver des mains serviles ?
Les Français de leurs droits ne sont-ils plus jaloux ?
Cet homme a-t-il pensé que vainqueur avec tous,
Il pourrait avec tous envahir leur puissance ?
Déserteur de l'Egypte a-t-il conquis la France ?
Jeune imprudent, arrête. Où donc est l'ennemi ?
Si, dans l'art des tyrans tu n'es pas affermi.....
Vains cris ! plus de sénat, la république expire,
Sous un nouveau Cromwell naît un nouvel empire.
Hélas ! le malheureux sur ce bord enchanté
Ensevelit sa gloire avec la liberté (1).

Ce qu'il ajoute en terminant est d'une poésie très-douce, et présente des sentiments tendres qu'on ne trouve pas habituellement dans l'auteur.

. . . Jeune encor, j'ai trop longtemps vécu ;
L'espérance lointaine et les vastes pensées
Embellissaient mes nuits tranquillement bercées,

(1) *Poésies* de CHÉNIER.

A mon esprit déçu, facile à prévenir,
Des mensonges riants coloraient l'avenir.
Flatteuse illusion ! tu m'es bientôt ravie,
Vous m'avez délaissé doux rêves de la vie :
Plaisirs, gloire, bonheur, patrie et liberté,
Vous fuyez loin d'un cœur vide et désenchanté.
Les travaux, les chagrins ont doublé mes années ;
Ma vie est sans couleur, et mes pâles journées
M'offrent de longs ennuis l'enchaînement certain,
Lugubres comme un soir qui n'eut pas de matin.

Il y aurait bien des réflexions à faire sur ce profond désespoir qui s'était emparé de Chénier, en le supposant aussi sincère qu'il paraît l'être, et qu'aucune arrière-pensée d'égoïsme ou de désappointement personnel ne s'y mêle; il restera toujours certain que celui qui a placé son amour et toutes ses espérances dans une certaine forme de gouvernement, et qui, forcé par les faits de maudire cette forme, ne veut pourtant pas reconnaître qu'une autre soit préférable, celui-là ne peut que gémir éternellement comme notre auteur, sans trouver jamais ni remède ni soulagement au mal dont la cause est dans son esprit.

Les derniers vers sont d'une grande douceur de pensées et d'une heureuse harmonie de style.

Que je repose en paix sous un gazon rustique,
Sur les bords du ruisseau pur et mélancolique :
Vous, amis des humains et des champs et des vers,
Par un doux souvenir peuplez ces lieux déserts;
Suspendez aux tilleuls qui forment ces bocages,
Mes derniers vêtements mouillés de tant d'orages.
Là quelquefois encor daignez vous rassembler,
Là, prononcez l'adieu : que je sente couler
Sur le sol enfermant mes cendres endormies,
Des mots partis du cœur et des larmes amies.

FONTANES a eu une inspiration heureuse dans ses stances à M. de Chateaubriand, après la publication des *Martyrs*, en 1810. Il a mis dans ses vers, non pas la sensibilité poé-

tique qu'il n'avait guère, mais au moins une vérité de sentiments, et un charme de diction qu'on ne trouve pas souvent chez lui, que peut-être même on ne trouve que là.

Voici les principales de ces stances :

Le Tasse errant de ville en ville,
Un jour accablé de ses maux,
S'assit près du laurier fertile
Qui sur la tombe de Virgile
Étend toujours ses verts rameaux.

En contemplant l'urne sacrée,
Ses yeux de larmes sont couverts :
Et là, d'une voix éplorée,
Il raconte à l'ombre adorée
Les longs tourments qu'il a soufferts.

Il veut fuir l'ingrate Ausonie :
Des talents il maudit le don :
Quand touché des pleurs du génie,
Devant le chantre d'Herminie
Paraît le chantre de Didon.

Eh ! quoi? dit-il, tu fis Armide,
Et tu peux accuser ton sort !
Souviens-toi que le Méonide,
Notre modèle et notre guide,
Ne devint grand qu'après sa mort.

L'infortune en sa coupe amère
L'abreuva d'affronts et de pleurs ;
Et quelque jour un autre Homère
Doit, au fond d'une île étrangère,
Mourir aveugle et sans honneurs.

Plus heureux je passai ma vie
Près d'Horace et de Varius.
Pollion, Auguste et Livie
Me protégeaient contre l'envie,
Et faisaient taire Mévius.

Mais Enée aux champs de Laurente
Attendait mes derniers tableaux :
Quand près de moi la mort errante

Vint glacer ma main expirante
Et fit échapper mes pinceaux.

De l'indigence et du naufrage
Camoëns connut les tourments :
Naguère les nymphes du Tage
Sur leur mélodieux rivage
Ont redit ses gémissements.

Ainsi les maîtres de la lyre,
Partout exhalent leurs chagrins :
Vivants, la haine les déchire,
Et ces Dieux que la terre admire
Ont peu compté de jours sereins.

Ainsi Virgile console le Tasse en lui citant les poètes qui ont été malheureux, et en lui annonçant à lui l'immortalité; Fontanes passe par une transition naturelle à l'éloge de son ami dont il loue noblement l'ouvrage.

Chateaubriand, le sort du Tasse
Doit t'instruire et te consoler.
Trop heureux, qui suivant sa trace,
Au prix de la même disgrace,
Dans l'avenir peut l'égaler.

Contre toi du peuple critique
Que peut l'injuste opinion?
Tu retrouvas la muse antique
Sous la poussière poétique
Et de Solime et d'Ilion.

Du grand peintre de l'Odyssée
Tous les trésors te sont ouverts :
Et dans ta prose cadencée
Les soupirs de Cymodocée
Ont la douceur des plus beaux vers.

Aux regrets d'Eudore coupable,
Je trouve un charme différent :
Et tu joins dans la même fable
Ce qu'Athène a de plus aimable,
Ce que Sion a de plus grand (1).

(1) *OEuvres complètes* de FONTANES. Paris, 1838, chez Hachette. 2 volumes in-8°; t. I, p. 92.

Il nous reste de Fontanes une autre petite pièce extrêmement jolie et du genre élégiaque comme la précédente; c'est celle qu'il fit sur un buste de Vénus placé dans son cabinet (1). Le buste de Vénus dans le cabinet d'un grand-maître de l'Université! quel sujet de scandale pour les rigoristes de l'enseignement, ou même du monde. On en parla donc, on le blâma vertement; le bruit de tous ces *cancans* vint aux oreilles de Fontanes, qui fit cette jolie réponse (2).

Loin de nous, censeur hypocrite,
Qui blâmes nos ris ingénus :
En vain le scrupule s'irrite,
Dans ma retraite favorite
J'ai mis le buste de Vénus.

Je sais trop bien que la volage
M'a sans retour abandonné.
Il ne sied d'aimer qu'au bel âge :
Au triste honneur de vivre en sage
Mes cheveux blancs m'ont condamné.

Je vieillis ; mais est-on blâmable
D'égayer la fuite des ans?
Vénus, sans toi rien n'est aimable ;
Viens de ta grâce inexprimable
Embellir même le bon sens.

L'illusion enchanteresse
M'égare encor dans tes bosquets ;
Pourquoi rougir de mon ivresse?
Jadis les sages de la Grèce
T'ont fait asseoir à leurs banquets.

Aux graves modes de ma lyre
Mêle des sons moins sérieux :
Phébus chante et le ciel admire!
Mais si tu daignes lui sourire
Il s'attendrit et chante mieux :

(1) 1813. Voyez t. I, p. 145 de ses Œuvres.

(2) Voyez la notice de M. Sainte-Beuve, p. CV de la même édition.

Inspire-moi ces vers qu'on aime,
Qui tels que toi plaisent toujours :
Répands-y le charme suprême
Et des plaisirs et des maux même
Que je t'ai dûs dans mes beaux jours.

Ainsi, quand d'une fleur nouvelle
Vers le soir l'éclat s'est flétri,
Les airs parfumés autour d'elle
Indiquent la place fidèle
Où le matin elle a fleuri.

Les élégies de Mme Dufrénoy offrent la même pureté d'expression, mais jointe à une sensibilité bien plus vraie, à une passion bien plus profonde ; ce sont de véritables chefs-d'œuvre dans le genre ; on ne peut leur reprocher qu'un peu de monotonie, défaut inséparable du sujet, puisque c'est toujours le même sentiment du même individu qui se retourne en cent façons et se présente à nous sous toutes ses faces.

Adélaïde-Gillette Billet, née à Paris le 3 décembre 1765, épousa, à peine âgée de quinze ans, un riche procureur au Châtelet, M. Dufrénoy dont elle devait immortaliser le nom : jeune, belle, réunissant aux avantages de la fortune et de l'esprit un caractère charmant, une instruction solide et variée, Mme Dufrénoy composa sa société des littérateurs, des savants et des artistes les plus remarquables : ainsi entourée, elle cultiva son goût pour la poésie, mais elle fit d'abord un mystère de ses études. La révolution étant survenue, Mme Dufrénoy perdit toute sa fortune ; son mari, vieux et infirme, fut obligé d'accepter une place de greffier dans une petite ville d'Italie ; elle l'y accompagna, et se réduisit elle-même à étudier les détails arides du greffe et à copier les dossiers poudreux de la chicane, afin de conserver à M. Dufrénoy une place que la cécité dont il avait été frappé tout-à-coup lui aurait infailliblement fait perdre.

Des évènements imprévus ramenèrent les deux époux en France; M. Dufrénoy mourut, et peut-être l'infortune aurait éteint le génie de sa veuve et terminé son existence, si Arnauld et de Ségur n'avaient obtenu pour elle les secours du gouvernement. Replacée dans un état qui lui permettait de se livrer à ses brillantes inspirations, elle publia en 1807 son recueil d'élégies qui rendit sa réputation universelle; une seconde édition du même ouvrage fut donnée en 1813 : on y admire une expression pure et vraie du sentiment qu'elle voulait peindre, et qui semble dans toutes ses poésies l'occuper, je dirai mieux, l'absorber tout entière, à tel point qu'il n'y ait plus place pour aucune autre passion.

Elle représente elle-même cet état de son âme (je veux dire cet état poétique, celui qu'elle revêtait en quelque sorte pour composer ses élégies), dans ces vers adressés à une amie (1), et qui sont eux-mêmes d'une énergie d'expression égale à leur harmonie.

> Amie indulgente et fidèle,
> Accourez me sauver de moi :
> Ayez pitié d'une insensée,
> Qui, malgré soi cédant au Dieu qui la poursuit,
> Tant que dure le jour, tant que dure la nuit,
> S'abîme en la même pensée.

S'abîmer en une pensée, pour peindre une passion qui nous occupe et nous assiège toujours, est une de ces bonnes fortunes d'expression qu'on est heureux d'avoir à signaler.

Le talent de madame Dufrénoy dans le genre élégiaque, la mettait tellement hors de toute comparaison avec les autres poétesses, qu'on renouvela contre elle une attaque souvent employée contre les femmes auteurs; on attribua à un homme ce talent qu'on refusait d'admirer chez elle; dans son épître à M. Laya, notre auteur fait allusion à

(1) *Elégies*, liv. III, n° 5, édition de 1813.

cette supposition; elle retrace le nom des femmes qui l'ont devancée, et se plaint que les hommes soient injustes envers celles qui se livrent à la poésie :

J'ignorais qu'au Parnasse une douce victoire
Nous donne moins d'éclat encor que de travers :
J'ignorais que vos cœurs inconséquents et fiers
Même en nous adorant haïssent notre gloire,
Et que l'action la plus noire
Nous fait moins d'ennemis que quelques jolis vers.
Je savais de Sapho la déplorable histoire;
Mais en plaignant sa flamme on célébrait son nom.
Mais sans avoir comme elle à rougir d'un Phaon,
Deshoulières s'ouvrit le temple de mémoire :
La modeste et tendre Verdier,
Héritière de leur génie,
En formant des accords aussi purs que sa vie,
Se parait d'un chaste laurier.
Quand j'entendais vanter sa docte hardiesse,
Mon front se couvrait de rougeur,
Mon sein ému battait avec plus de vitesse :
J'osais secrètement espérer son bonheur :
Trop cher et vain espoir.... (1)

Il n'a pas été vain pour elle, puisque ses chants l'ont immortalisée; seulement il a fallu lutter contre l'envie; c'est au poète Fontanes qu'on fit honneur des meilleures pièces de madame Dufrénoy. Il était lié d'amitié avec elle; on savait qu'il recevait souvent la première confidence de ses nouvelles productions; on l'en supposa l'auteur.

Cette opinion ne peut soutenir l'examen : il suffit d'ouvrir un poème de Fontanes pour voir que la sensibilité poétique lui manque absolument, et c'est justement par cette qualité que brille madame Dufrénoy. Fontanes ne peut faire vingt vers sans y ramener à tort et à travers une allusion à ses livres de classe; nous avons signalé ce défaut(2) dans ses odes, dans son épopée manquée de la *Grèce sau-*

(1) *Elégies*, liv. VI. Le *Retour*. (2) T. I, Lect. II et XIII, et II, p. 55.

vée, dans son poème beaucoup meilleur de la *Maison rustique;* il n'y en a pas l'ombre dans les chants de notre poétesse; enfin, l'accusation de pseudonymie est d'autant plus gratuite qu'il n'y a rien dans ces élégies qui n'ait pu, qui n'ait dû même être fait par une femme, comme je le dirai tout-à-l'heure (1).

Béranger n'a pas hésité à faire honneur à madame Dufrénoy des vers publiés sous son nom, quand il a écrit à sa louange cette chanson touchante où tous les couplets se terminent par ce refrain :

Veille, ma lampe, veille encore,
Je lis les vers de Dufrénoy.

Veille encore, ô lampe fidèle
Que trop peu d'huile vient nourrir!
Sur les accents d'une immortelle
Laisse mes regards s'attendrir.

Des *regards qui s'attendrissent sur des accents:* voilà des idées qui auront bien de la peine à marcher ensemble, et des métaphores que la critique laissera difficilement passer.

De l'amour que sa lyre implore,
Tu le sais, j'ai subi la loi.
Veille, ma lampe, veille encore,
Je lis les vers de Dufrénoy.

Son livre est plein d'un doux mystère,
Plein d'un bonheur de peu d'instants;
Il rend à mon lit solitaire
Tous les songes de mon printemps.
Les Dieux qu'au bel âge on adore
Voudraient-ils revoler vers moi?

(1) On a dit avec plus de vraisemblance que Laya retouchait les vers de Mme Dufrénoy, et qu'ils n'étaient publiés qu'après avoir subi cette censure bienveillante : nous pouvons accepter cette opinion sans rien ôter à la gloire de Mme Dufrénoy; car tous les critiques, Horace et Boileau en particulier, recommandent au poète de choisir un aristarque sévère, et de suivre ses conseils; les deux Corneille se servaient ainsi de mentors; Racine et Boileau se corrigeaient mutuellement : qui a jamais pensé que ces services diminuassent le prix des ouvrages?

Veille, ma lampe, veille encore,
Je lis les vers de Dufrénoy (1).

Le caractère que prend madame Dufrénoy dans ses élégies, est celui d'une amante passionnée, qui aime encore et n'est plus aimée; et cette situation est si bien peinte, si vivement exprimée dans toutes ses pièces, qu'il est difficile de croire que c'est un jeu chez elle, qu'elle ne sent pas réellement elle-même ce qu'elle fait si bien ressentir aux autres.

La première élégie du troisième livre, intitulée *Douleur*, nous fait entrer de plain-pied dans cette situation désespérante.

C'en est donc fait! tu m'as ravi ton cœur:
Une autre, hélas! une autre a su te plaire.
Tu veux en vain me cacher mon malheur:
Tes yeux m'ont dit ce que tu veux me taire.
Je les ai vus, non sans pâlir d'effroi,
Ces yeux charmants, pleins d'une ardeur fatale,
Les prodiguer à ma fière rivale
Tous ces regards qui n'étaient dûs qu'à moi.
J'ai vu ta main adroitement furtive,
Pour la presser, aller chercher sa main,
Et s'emparer, moins prudente que vive,
D'une des fleurs qui tombaient de son sein.
Toi qui sais bien *qu'un rien* de toi me touche,
Loin d'être ému de mon trouble mortel,
Devant mes yeux avec un jeu cruel,
Tu rapprochas cette fleur de ta bouche.
Que t'importait mon *douloureux* tourment?
Dans les transports de ta flamme nouvelle,
De ma rivale occupé seulement,
Tu ne voyais et tu n'entendais qu'elle :
Je crus, grands Dieux! espoir trop *séducteur*,
Reprendre alors mon cher et doux empire,
En redisant les vers que sur ma lyre
Je soupirai dans un jour de bonheur :
Mais de ces vers la tendre mélodie

(1) BÉRANGER, *Chansons*, t. II, p. 61.

Jusqu'à ton cœur ne pouvait parvenir ;
De mon repos l'orgueilleuse ennemie,
Le défendait contre mon souvenir (1).

Sauf quelques incorrections légères, tout ce morceau n'est-il pas admirable autant par la vérité du sentiment que par la douceur et l'harmonie du style?

L'élégie *à sa lyre* (2), sous la forme du virelai ancien, ramenant à la fin de chaque paragraphe ce vers :

Eloigne-toi de mes yeux, ô ma lyre !

est extrêmement touchante, et plus variée peut-être dans les idées qui la composent.

La quatrième stance mérite d'être citée :

Le temps n'est plus où tes accords touchants
Savaient et peindre et bannir mes alarmes.
L'ingrat, hélas! dont j'essuyai les larmes,
Elmandre alors, Elmandre aimait tes chants.
Je ramenais leur plaintive harmonie
A l'unisson de ce cœur désolé :
Mais de son deuil par mes soins consolé,
Il a bientôt délaissé son amie,
Et tes soupirs l'ont en vain rappelé.
Par quel attrait son amante nouvelle
A-t-elle pu me dérober sa foi ?
Elle a compté plus de printemps que moi ;
Elle aime moins, elle n'est pas plus belle,
Et si j'en crois nos poètes chéris,
Et dans l'art des vers impuissante rivale,
Elle est bien loin de marcher mon égale!
Mais d'elle enfin le perfide est épris :
Mais ses accords sont les seuls qu'il admire :
Mais sur les tiens il leur donne le prix.
Eloigne-toi de mes yeux, ô ma lyre!

On reconnaîtra aussi dans sa pièce des *Souvenirs* (3) ces mille détails auxquels s'arrête avec complaisance une âme bien éprise, et qui nous charment malgré nous en nous

(1) *Elégies*, liv. III, n° 1, la *Douleur.*

(2) *Elégies*, liv. III, n° 8.

(3) Liv. III, n° 2.

faisant partager momentanément la passion dont nous sommes témoins.

Je les revois ces lieux chers à mon cœur,
Ces lieux tout pleins de l'ingrat que j'adore,
Où s'alluma le feu qui me dévore,
Où je reçus, je donnai le bonheur.
Je les revois; seule j'occupe encore
Ce siège heureux où, dans de plus beaux jours,
A mes côtés il se plaçait toujours.
Voici l'endroit où sa voix si touchante
M'a tant de fois nommée avec transport
Et sa plus chère et sa dernière amante.
Là, devenu l'arbitre de mon sort
Sa chaste ardeur justifia ma flamme :
Là, dans son doigt ma main passa l'anneau,
Gage sacré de cet hymen de l'âme
Qui nous devait unir même au tombeau.
Ce cabinet paisible et solitaire
L'a vu brûlant des plus nobles désirs,
Dans le travail trouver de vrais plaisirs;
Et des beaux-arts s'agrandir sa carrière.
Je soutenais ses courageux efforts,
Je lui montrais un illustre salaire :
Il souriait à mes tendres accords;
J'en goûtais mieux le charme de lui plaire.
Moments divins d'un angélique amour!
Qui me rendra vos voluptés si pures?
Qui de mon cœur fermera les blessures?
Bonheur céleste! as-tu fui sans retour?
Qu'il dura peu! deux printemps ont à peine
Embaumé l'air du doux parfum des fleurs,
Depuis ce temps de plaisir, de douleurs
Où se forma, se brisa notre chaîne.
O souvenir et touchant et cruel!

Je citerai encore deux petites pièces de madame Dufrénoy : l'une intitulée les *Regrets* (1), l'autre les *Fers brisés* (2); celle-ci a été placée par l'auteur dans un livre composé de romances, qui ne sont toujours pour nous, comme

(1) *Elégies*, liv. IV, n° 7.

(2) *Elégies*, liv. VIII.

on pouvait le supposer de Mme Dufrénoy, d'après le caractère de son talent, que des élégies coupées en stances égales.

La raison et le temps ont adouci mes maux :
D'un sentiment trompé la sombre inquiétude
N'enlève plus mes nuits aux douceurs du repos,
Mes jours aux bienfaits de l'étude.
Mon œil longtemps chargé de pleurs
Plus calme s'est levé vers un ciel sans nuage :
Des bois je ne fuis plus le silence et l'ombrage ;
Et sans chagrin je vois les fleurs
Se balancer sous le feuillage.
Mes amis à leurs soins touchants
Ne me trouvent plus insensible :
Semblable à un ruisseau qui coule dans nos champs,
Ainsi coule ma vie uniforme et paisible.
Cependant quelquefois sur le soir d'un beau jour,
Mon cœur se sent pressé par la mélancolie :
Je ne regrette plus l'amant qui m'a trahie,
Je regrette encor mon amour.

La romance des *Fers brisés* présente une autre peinture, et des idées à peu près semblables.

Enfin j'échappe à l'esclavage,
D'un fol amour je me dégage,
Enfin le calme est dans mon cœur :
Je n'y caresse plus l'image
De l'amant coquet et volage
Qui s'est joué de mon bonheur.

Fuyant son baiser sacrilège,
J'ai vu, sans être prise au piège,
Son œil menteur rempli d'amour :
Sa voix et flatteuse et timide
M'a peint son repentir perfide ;
Mais je fus coquette à mon tour.

En vain son orgueil que j'abhore
Cherche à me subjuguer encore
Par de nouveaux empressements :
L'ingrat n'aura plus ma tendresse :
Je connais sa cruelle adresse
Et la valeur de ses serments.....

On voit ici pourquoi j'ai dit précédemment qu'il n'y avait rien dans les œuvres de Mme Dufrénoy, qu'une femme n'eût pu faire; c'est qu'en effet, tout dans son livre roule sur un seul sentiment, et même, pourrait-on dire, sur une seule situation une fois prise : ces conditions acceptées, Mme Dufrénoy en a tiré un excellent parti; elle a observé et scrupuleusement énuméré toutes les circonstances extérieures qui pouvaient non pas changer ni même modifier, mais *nuancer* quelque peu ses idées; elle les a surtout exprimées dans un style élégant et pur; or, toutes ces qualités appartiennent aux femmes, et à un très-haut degré.

Celles que la nature paraît leur avoir refusées en général, sont la force dans presque tous les genres, dans l'invention surtout, et dans l'expression des sentiments ou des passions énergiques; aussi voyons-nous qu'il n'y a rien de semblable dans les ouvrages de Mme Dufrénoy, son rôle est celui d'une femme résignée, et qui exprime sa résignation, qui se rappelle ses sujets de douleur et s'en fait de nouveaux à la vue de chaque objet : c'est une situation une fois trouvée, et, d'ailleurs, toujours la même, où il était impossible d'imaginer de ces combinaisons nouvelles qui saisissent l'imagination et laissent dans l'âme du lecteur un long souvenir. A tous ces titres on reconnaît l'ouvrage d'une femme; et la perfection continue des détails dans un genre par lui-même un peu restreint, ne permet guère de l'attribuer qu'à une femme.

Le genre élégiaque, ne l'oublions pas, est extrêmement borné dans ses moyens et dans ses ressources, tant qu'on n'y joint pas autre chose que le sentiment même qui est le sujet de l'élégie. Les élégiaques latins, Tibulle et Properce surtout, de même que chez nous Bertin et Parny, ont toujours à peu près la même chose à dire : comme Mme Dufrénoy, ils ne trouvent à varier, en général, que leur expression; la passion qu'ils peignent est moins calme, moins résignée surtout

que celle de notre contemporaine; voilà toute la différence. En un mot, l'élégie ne s'élève guère au rang de la poésie du premier ordre que quand la circonstance ou le génie du poète a permis d'y joindre quelque autre qualité particulière; c'est ainsi que La Fontaine, dans son élégie sur la disgrâce de Fouquet, trouve dans ce sujet tout spécial, dans l'amitié qu'il portait au surintendant, dans la grandeur de sa chute, dans la magnificence de Louis XIV, tout ce qu'il lui faut pour faire un chef-d'œuvre incomparable.

LECTURE XXXVII. — *Suite de l'Élégie.* — MILLEVOIE.

MILLEVOIE a produit dans le genre de l'épître, du discours ou du dialogue philosophique, quelques pièces qui ne sont pas sans mérite : je ne veux pas parler ici de son poëme sur l'*Indépendance de l'homme de lettres* (1), couronné en 1806 par l'Académie française; ni de son discours sur l'*Invention poétique* (2), couronné la même année par l'Académie d'Agen, ni de l'*Anniversaire* (3), couronné en 1807 par celle des Jeux floraux. Malgré les succès obtenus par l'auteur, on ne trouve guère dans toutes ces pièces que des idées communes, exprimées correctement sans doute, mais avec toute la froideur du style académique.

Millevoie a été plus heureux dans le *Voyageur* (4), qui a remporté le prix à l'Académie française en 1807. Le sujet y était plus émouvant; les noms de Colomb, Cook, Bougainville, La Pérouse et Pierre-le-Grand, ainsi que ceux des anciens philosophes, lui ont fourni de nobles et poétiques inspirations.

Tout le monde appréciera cette peinture brillante et rapide du dévouement de Cook à la science :

(1) Chez Giguet et Michaud. Paris, 1809, in-18.
(2) Même ouvrage.
(3) Même ouvrage, p. 133.
(4) *Ibid.*

L'Angleterre avait dit : quel mortel le premier,
Entre deux Océans se frayant un sentier,
Osera soulever cette barrière antique
Qui repousse du Nord les flots de l'Atlantique?
Tout se tait : Cook, lui seul, sent son cœur palpiter :
Il se lève : « c'est moi qui l'oserai tenter :
Des vaisseaux et je pars ». L'astre du jour à peine
Blanchit le sombre azur de la profonde plaine,
Que déjà le héros debout sur les rochers,
Accuse impatient la lenteur des nochers.

C'est surtout dans sa pièce sur les *Jalousies littéraires* (1), pièce qui n'a d'ailleurs été couronnée par aucune compagnie, que le poète s'est montré constamment neuf, piquant et varié. Le sujet amenait presque nécessairement une suite de portraits : Millevoie les a tracés avec une verve de colère et d'indignation qui lui a porté bonheur. Le morose, le flatteur, le perfide, l'envieux, l'égoïste, sont tour-à-tour représentés sous leurs véritables traits. Je citerai seulement le portrait du dernier, d'autant qu'il est devenu plus que jamais celui de toutes les médiocrités qui barbottent au bas du Parnasse.

Que risible est l'orgueil du poète qui s'aime :
Dans la nature entière il ne voit que lui-même;
Tout est lui : parle-t-il? le moi retentissant
Dans sa bouche en une heure est cent fois renaissant.
Ecrit-il? c'est de lui : c'est lui qui se proclame :
Lui seul enfin, lui seul remplit toute son âme.
A louer un rival se trouve-t-il contraint?
Je vois un noir dépit sur son visage empreint.
Quelques *si*, quelques *mais* (2) qu'adroitement il lance,
Des mots douteux suivis d'un perfide silence,
Tempèrent la louange échappée à demi....
Malheureux! vingt succès valent-ils un ami!

Cette heureuse transition lui permet d'opposer à la ja-

(1) Même ouvrage.

(2) Millevoie n'aimait pas les *si*, les *mais* dans la bouche des critiques; il a fait contre eux cette épigramme :

Ces froids et lourds pédants cousus de *si*, de *mais*,
Sont les images de Moïse :
Ils montrent la terre promise,
Et ne l'habiteront jamais.

Ouv. cité, p. 148.

lousie qui dévore les poëtes, l'amitié, la bienveillance qui devrait les unir. L'exemple de Boileau et de Racine si célèbres par leur liaison, et l'allégorie du faisceau de La Fontaine, terminent la pièce et animent ces jolis vers :

Pour doubler votre force il faut la réunir :
Songez-y, les enfants qu'une guerre partage
Appauvrissent bientôt le commun héritage :
N'immolez point le vôtre à de fougueux débats :
Disputez-vous la palme, et ne la brisez pas.

Les dialogues en vers qui ne sont presque jamais qu'une modification animée du discours philosophique, ont donné à Millevoie une nouvelle occasion de montrer la flexibilité de son talent, et, ce qui est bizarre, on n'en parle jamais quand on énumère les titres littéraires de notre auteur.

Il y a de lui six dialogues des morts; le dernier entre Dagobert, Eloi, Eginhart et Charlemagne, est le plus faible de tous : c'est un éloge de Louis XVIII fait un peu aux dépens de Napoléon; les autres entre Lucien et Boileau, Voltaire et Frédéric, Buffon et Bernardin de Saint-Pierre, Fabre d'Eglantine, Collin-d'Harleville et Cailhava, valent beaucoup mieux; mais le cinquième entre La Fontaine et l'abbé Aubert, si connu par ses fables, est certainement le plus piquant et le plus original. La Fontaine y parle sans cesse avec cette bonhomie satirique dont il donna tant d'exemples.

Voici comme il s'exprime sur lui-même :

. . . . J'eus aussi mes défauts :
Je n'étais envieux, ni médisant, ni faux :
N'ayant rien, je n'étais avare ni prodigue ;
Je détestais surtout le mensonge et l'intrigue.
Voilà mon beau côté; voici l'autre : je fus
Paresseux et gourmand, vous m'en voyez confus :
Insipide à l'excès; mais ce dont je me blâme,
C'est d'avoir oublié que j'avais une femme.
Etiez-vous marié?

L'abbé Aubert répond à cette question singulière :

Mon cher maître, avez-vous
Connu de votre temps beaucoup d'abbés époux?
— Mon dieu non! j'ai vraiment la plus pauvre des têtes :
Sans doute j'ai gardé mon esprit pour mes bêtes.
Bonne La Sablière, ah! quand tu me mettais
Au niveau de ton chien, d'honneur tu me flattais.

Ce dernier trait est caractéristique pour celui que sa garde jugeait plus bête que méchant (1).

Un peu plus loin, il dit à son interlocuteur :

Vous étiez, je suppose, un de l'Académie?
— Je n'eus pas cet honneur. — Pourquoi? j'en étais bien.
— Allez-vous comparer votre esprit et le mien?
L'artiste et l'ouvrier qui vernit un carrosse,
Tous deux ont des pinceaux; l'un peint, et l'autre brosse.
— Ce docte corps est donc d'un difficile accès :
— Point du tout; il s'agit d'arranger un succès :
J'en ai vu quelquefois obtenir plein suffrage
A qui l'on ne pouvait reprocher un ouvrage :
A défaut de talent l'intrigue le secourt :
Vous preniez le plus long; ils prennent le plus court (2).

Millevoie s'est surtout distingué, et s'est fait un nom justement célèbre dans la poésie élégiaque; ce genre convenait parfaitement à son caractère et à la portée de son esprit plus doux que fort, plus agréable qu'étendu. C'est là qu'un sentiment unique bien développé, et exprimé en vers d'une grande douceur, devait satisfaire à la fois et le poète et le lecteur.

On a cité mille fois, et je placerai volontiers ici sa petite pièce intitulée la *Chute des feuilles*, élégie touchante sur laquelle le poète est plusieurs fois revenu, où même il a fait plus tard des changements qui n'étaient pas toujours heureux.

De la dépouille de nos bois
L'automne avait jonché la terre :
Le bocage était sans mystère,

(1) NAIGEON, notice sur la vie de La Fontaine, à la fin.

(2) *OEuvres de Millevoie*, t. III, p. 136, édit. de Furne, Paris, 1827.

Le rossignol était sans voix.
Triste et mourant à son aurore,
Un jeune malade à pas lents
Parcourait une fois encore
Le bois cher à ses premiers ans.
« Bois que j'aime, adieu; je succombe :
Votre deuil me prédit mon sort;
Et dans chaque feuille qui tombe,
Je vois un présage de mort.
Fatal oracle d'Epidaure,
Tu m'as dit : les feuilles des bois
A tes yeux jauniront encore,
Mais c'est pour la dernière fois.
L'éternel cyprès t'environne :
Plus pâle que la pâle automne,
Tu t'inclines vers le tombeau ;
Ta jeunesse sera flétrie
Avant l'herbe de la prairie,
Avant les pampres du côteau.
Et je meurs : de leur froide haleine
M'ont touché les sombres autans ;
Et j'ai vu comme une ombre vaine
S'évanouir mon beau printemps.
Tombe, tombe, feuille éphémère :
Voile aux yeux ce triste chemin :
Cache au désespoir de ma mère
La place où je serai demain.
Mais vers la solitaire allée,
Si mon amante désolée
Venait pleurer quand le jour fuit,
Éveille par un léger bruit
Mon ombre un instant consolée ».
Il dit, s'éloigne et sans retour :
La dernière feuille qui tombe
A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creusa sa tombe :
Mais ce qu'il aimait ne vint pas
Visiter la pierre isolée,
Et le pâtre de la vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée (1).

(1) *OEuvres de Millevoie*, tome I, p. 51.

C'est assurément une pièce achevée, et par le tour et par l'expression, et quant au sentiment mélancolique qui y domine; on y peut reprendre le dernier mot qui est mis ici pour la rime : un *mausolée* est un tombeau fastueux : par quel abus de langage est-il pris ici pour une simple fosse? c'est la seule tache à cette plaintive élégie.

Millevoie, dominé par le sentiment de sa mort prochaine (on sait qu'il est mort à 34 ans), est revenu plusieurs fois sur les idées exprimées dans la *Chute des feuilles*; il y a donné un tour et des développements tout nouveaux, avec une égale pureté de style dans sa touchante élégie intitulée *le Poète mourant*; moins connue que la première, elle me semble pourtant supérieure, et par l'ensemble des idées et par le mouvement poétique; la voici, du reste; on en pourra juger par soi-même :

Le poète chantait : de sa lampe fidèle
S'éteignaient par degré les rayons pâlissants :
    Et lui prêt à finir comme elle
    Exhalait ces tristes accents :
    « La fleur de ma vie est fanée :
    Il fut rapide, mon destin :
    De mon orageuse journée
    Le soir toucha presque au matin.
    Il est sur un lointain rivage
Un arbre où le plaisir habite avec la mort :
Sous ces rameaux trompeurs, malheureux qui s'endort.
Volupté des amours, cet arbre est ton image.
Et moi, j'ai reposé sous ce mortel ombrage :
Voyageur imprudent, j'ai mérité mon sort.
    Brise-toi, lyre tant aimée!
Tu ne survivras point à mon dernier sommeil;
    Et tes hymnes sans renommée
Sous la tombe avec moi dormiront sans réveil.
Je ne paraîtrai pas devant le trône austère
Où la postérité d'une inflexible voix
    Juge les gloires de la terre,
Comme l'Egypte au bord de son lac solitaire

Jugeait les ombres de ses rois.
Compagnons dispersés de mon triste voyage;
O mes amis! ô vous qui me fûtes si chers!
De mes chants imparfaits recueillez l'héritage,
Et sauvez de l'oubli quelques-uns de mes vers!
Et vous, par qui je meurs! vous à qui je pardonne!
Femmes, vos traits encore à mon œil incertain
S'offrent comme un rayon d'automne,
Ou comme un songe du matin.
Doux fantômes, venez: mon ombre vous demande
Un dernier souvenir de douleur et d'amour:
Au pied de mon cyprès, effeuillez pour offrande
Les roses qui vivent un jour »![1]
Le poète chantait, quand la lyre fidèle
S'échappa tout-à-coup de sa débile main:
Sa lampe mourut, et comme elle
Il s'éteignit le lendemain (1).

Ce petit poème emprunte, comme je l'ai dit, un nouvel intérêt de la mort de Millevoie, qui se sentait lentement dépérir lorsqu'il le composa. Mais indépendamment de ce mérite, qui pourrait n'être pas frappé de la profonde mélancolie qui y règne, de la vérité de ses regrets, de l'harmonie enchanteresse du style, de la variété des allusions, de cette apostrophe si poétique à ses amis, de cette invitation si passionnée aux femmes, surtout de cette admirable comparaison du mancelinier, au moyen de laquelle il a pu exprimer en termes si purs et si charmants, qu'il meurt de ses excès dans une débauche honteuse?

Un poète de nos jours, d'une étendue et d'une portée d'esprit bien supérieures à celles de Millevoie, mais doué aussi d'une sensibilité moins vraie et moins profonde, M. de Lamartine, s'est exercé sur le même sujet dans sa méditation intitulée *le Poète mourant* (2), comme l'élégie précédente. La comparaison de ces deux pièces n'est pas

(1) Dernière élégie du 1er livre, t. I, p. 86. n° 5, t. II, p. 39 de l'édition de 1838, Furne et Gosselin.

(2) *Nouvelles Méditations poétiques*,

favorable à M. de Lamartine. On n'y trouve guère d'admirable que le premier vers :

> La coupe de mes jours s'est brisée encor pleine.

Le reste est commun :

> Ma vie en longs soupirs s'enfuit à chaque haleine :
> Ni larmes, ni regrets ne peuvent l'arrêter ;
> Et l'aile de la mort sur l'airain qui me pleure,
> En sons entrecoupés frappe ma dernière heure :
> Faut-il gémir ? faut-il chanter ?

Après ce début, où des idées fort ordinaires sont exprimées sous une forme bien éloignée d'être irréprochable, le poète va disserter, pendant vingt-six strophes pareilles, sur tous les lieux communs de la mélancolie poétique, et y employer les comparaisons usées du cygne (1), de l'herbe enlevée par le vent (2), de la gloire qui n'est qu'un souffle (3), d'une écorce vide qu'on jette (4), etc., etc.

On ne peut rien conclure de cette comparaison, ni pour ni contre l'un ou l'autre de ces poètes, quant à leurs rangs respectifs : car le *Poète mourant* est peut-être la plus parfaite des élégies de Millevoie, et ce n'est certainement pas une des bonnes méditations de M. de Lamartine ; seulement, on voit combien un auteur gagne à traiter le sujet pour lequel il est vraiment né, où les pensées et les expressions lui viennent d'elles-mêmes, où il est touchant sans cesser d'être simple et naturel.

On reconnaît encore que ce genre de poésie qu'on appelle quelquefois *intime* ou *rêveuse*, qui consiste à montrer un des sentiments de notre âme, à s'y attacher, à le peindre en détail, à en développer jusqu'aux moindres nuances, et dont on abuse partout aujourd'hui, n'est pas, comme on paraît trop souvent le croire, une invention de notre épo-

(1) Str. 2 et 3.
(2) Str. 5.
(3) Str. 13.
(4) Str. 14.

que ou de la restauration. Nos anciens poètes se sont exercés dans ce genre, sous les titres de *rêveries*, *regrets* (1), *mélancolies*; Millevoie y a obtenu ses plus grands succès, il recommande lui-même la *rêverie* en propres termes, dans la préface, d'ailleurs fort déclamatoire, qu'il a faite pour ses élégies, et où il tâche d'apprécier les principaux élégiaques anciens et modernes. Mais la manie de retrouver l'élégie partout le domine à tel point, qu'il regarde comme appartenant à ce poème tous les vers qui lui semblent touchants : les adieux d'Hector et d'Andromaque dans l'*Iliade* (2), les chœurs de plusieurs tragédies grecques (3), les plaintes de Phèdre dans Racine (4); enfin, dans La Fontaine, ces vers des *deux pigeons* : *Ai-je passé le temps d'aimer?* (5) etc. « Après des vers semblables, ajoute-t-il, il faut fermer le livre et rêver; l'élégie est là tout entière » (6).

Gardons-nous bien de suivre ce conseil et de croire qu'il faille rêver après avoir lu quelques vers de La Fontaine; Millevoie exprimait déjà cette singulière prétention des poètes, de se tenir dans un état maladif, ou d'y mettre leurs lecteurs; cette prétention est donc ancienne, quoique le nom en ait peut-être été changé dans ces derniers temps : elle n'en vaut pas mieux; la bonne poésie doit satisfaire la raison et laisser à l'homme toutes ses facultés.

Le premier livre des élégies de notre poète est consacré à l'élégie rêveuse ou méditative; le second a plus de variété, il peint les mêmes sentiments chez des personnages historiques ou héroïques; de là un avantage : c'est que les affections et les pensées se rattachent à des personnages connus, et que nous reportons naturellement sur elles un peu de cet intérêt qu'on trouve toujours dans une action, et chez ceux qu'on se souvient d'avoir vu agir.

(1) Oct. de St.-Gelais, t. II, p. 325 des *Vieux poètes français*.
(2) Voy. sa préf., p. 7.
(3) *Ibid.*
(4) *Ibid.*, p. 22.
(5) p. 29 et suiv.
(6) p. 31.

On trouve dans ce second livre le combat d'Homère et d'Hésiode (1) : c'est une bien vieille tradition qu'Hésiode et Homère se sont disputé le prix du chant ; elle nous est parvenue des Grecs anciens sous la forme d'une narration en prose mêlée de récits alternés en vers ; ce jeu mi-parti, comme on disait chez nos troubadours, n'a qu'une médiocre valeur en grec ; la pièce de Millevoie vaut beaucoup mieux.

L'exhortation de Stésichore aux Athéniens ne manque pas non plus d'intérêt ; mais c'est surtout la donnée de Danaé qui est dramatique et touchante. La fille d'Acrisius, renfermée dans une prison par son père, a été séduite par Jupiter : elle est accouchée de Persée ; le Roi furieux l'a fait exposer avec son fils dans une barque incapable de résister à la fureur des vagues ; c'est cette situation que peint le poète.

La nuit règne : les vents assiègent en furie
La nef où Danaé va dans la sombre mer
Périr avec son fils, le fils de Jupiter :
Danaé de ses bras l'environne et s'écrie :
Nous ne reverrons plus les murailles d'Argos :
Mon père nous condamne aux ombres éternelles :
Aimable et cher enfant ! dors bercé par les flots ;
Vagues dormez ; dormez, souffrances maternelles.

Ces deux derniers vers reviennent à la fin des cinq stances qui suivent.

Parmi elles, il y en a une qui contient une grosse faute, qu'il est assez étonnant que Millevoie n'ait pas aperçue ; c'est la troisième stance où Danaé s'adresse aux Dioscures, protecteurs des marins et de tous ceux qui sont sur la mer. Elle leur dit :

Tyndarides brillants, dont l'éclat toujours pur
Des turbulentes mers blanchit le noir azur,

(1) Voyez dans la collection grecque de M. Firmin Didot, p. 68.

O célestes gémeaux que le nocher révère !
Ce fils d'un sang divin n'est-il pas votre frère ?
De Danaé plaintive écoutez les sanglots :
Veillez sur nous du haut des voûtes éternelles :
Et toi, dors, mon enfant, dors, bercé par les flots ;
Dormez, vagues ; dormez, souffrances maternelles.

Cette prière est d'un assez bon effet, et la poésie en est aussi élevée qu'harmonieuse ; mais il est ridicule de faire invoquer par Danaé des dieux qui n'existèrent que plus d'un siècle après elle ; en effet, Persée, fils de Danaé, fut le bisaïeul d'Hercule, et celui-ci était le contemporain de Castor et Pollux, lesquels n'étaient pas encore divinisés. Millevoie a donc fait ici un anachronisme inexcusable, et qui dépare une pièce d'ailleurs fort belle.

LECTURE XXXVIII. — *La Satire*. — CHÉNIER.

La satire, comme la comédie, comme la chanson, comme toute pièce qui sera l'expression ingénue et sincère de nos sentiments, est si conforme au caractère de la nation française, elle est si bien dans le génie de notre langue, qu'on peut affirmer, *à priori*, qu'à toutes les époques, sous tous les gouvernements, il y aura en France des ouvrages de ce genre assez nombreux, et parmi lesquels les hommes de goût n'hésiteront pas à reconnaître souvent des chefs-d'œuvre.

L'époque impériale, quoique assurément elle n'ait pas été favorable à la liberté de la pensée, n'a pourtant pas imposé entièrement silence à la muse satirique : Chénier, Vigée, Despazes, MM. Baour-Lormian et Viennet se sont exercés dans cette carrière : le premier est le seul, il est vrai, qui ait osé blâmer le chef de l'Etat, et encore a-t-il été obligé de cacher presque tout ce qu'il a fait. Les autres se sont tenus dans cette satire que les gouvernements tolèrent volontiers ; ils laissent sans peine les gens de lettres se quereller sur leurs ouvrages, ou les moralistes déclamer

contre les vices généraux de la société, pourvu qu'aucune allusion ne s'adresse à eux; le gouvernement impérial ne fut pas, à cet égard, plus sévère que les autres; Chénier seul mérita que le chef de l'Etat ne lui fût pas favorable, parce que seul il osait exprimer des pensées qui n'étaient plus de mise et sonnaient mal aux oreilles des nouveaux courtisans. C'est par lui que je commencerai.

Les satires qu'il nous a laissées, sont au nombre de cinq, savoir : l'*Essai sur la satire*, le *Concile de Constance*, les *Nouveaux saints*, le *Docteur Pancrace*, le *Public et l'anonyme;* il faut y joindre quelques discours, sur la question *Si l'erreur est utile aux hommes*, sur la *Calomnie*, sur les *Poèmes descriptifs*, sur les *Entraves données à la littérature*, sur l'*Intérêt personnel*, sur la *Raison;* enfin, les épîtres à *Voltaire* et à *Delille*, dont le ton est essentiellement satirique. La première de ces épîtres est, au jugement de quelques critiques, ce que Chénier a produit de plus achevé.

Nous ne pouvons faire connaître tous ces morceaux étincelants de verve et d'invention, et où le génie de Chénier se trouvait si bien dans sa sphère; on remarquera dans l'*Essai sur la satire* une histoire rapide de ce poème, et une appréciation aussi juste qu'énergique de tous ceux qui s'y sont distingués : la fin est d'une vigueur qu'on n'a pas souvent égalée.

Malheur au bon esprit dont la pensée altière
D'un cœur indépendant s'élance tout entière ;
Qui respire un air libre et jamais n'applaudit
Au despotisme en vogue, à l'erreur en crédit.
Mais heureux le grimaud qui de la servitude
Contracta jeune encor la docile habitude.
Ecrit-il sur les lois? c'est plus que Montesquieu ;
Fait-il des vers galants? c'est Gresset ou Chaulieu ;
Fût-il un vrai Cotin? d'éloges on l'assomme,
Et Duponceau lui-même au Mans est un grand homme.
Pour moi, dès mon enfance aimant la vérité,
Et libre avant les jours de notre liberté,

Vengeur du nom français, depuis que sur la scène
J'ai traîné Charles-Neuf, Médicis et Lorraine;
Des partis en fureur j'ai soulevé les cris.

. . . .

Oh! qu'aisément comblé d'éphémères honneurs,
De tous nos grands braillards j'aurais fait des prôneurs,
Si désertant la France et flattant l'Angleterre,
Ma muse eût mendié l'or qui nous fait la guerre;
De la cause publique affiché l'abandon,
Acheté par la honte un scandaleux pardon,
Et quittant le drapeau de la raison proscrite,
Etalé sans pudeur un cilice hypocrite.
Mais ferme dans ma route et vrai dans mes discours,
Tel je fus, tel je suis, tel je serai toujours.
Gorgé de honte et d'or, un impudent Maurice (1),
Du pouvoir, quel qu'il soit, adorant le caprice,
De tout parti vaincu mercenaire apostat,
Peut vendre ses amis comme il vendit l'état.
Lorsque la trahison marche sans retenue,
Lorsque la république est partout méconnue,
Dédaignant de flatter ses ennemis puissants,
A son autel désert j'apporte mon encens.

Voilà Chénier retourné à lui-même, et c'est malheureusement un peu trop son habitude. Nous aurons d'autres exemples de cette perpétuelle contemplation du *moi* par lequel il termine toutes ses satires. Ce défaut mis à part, il faut avouer que cette déclaration de ses sentiments est digne de toute notre admiration.

Le *Concile de Constance* est une satire assez triste de l'intolérance des moines et des inquisiteurs: il y a une description d'autodafé, et des plaisanteries renouvelées de Voltaire, mais qui sont bien loin d'avoir la verve si gaie et si amusante du modèle.

Les *Nouveaux saints* forment une galerie de portraits où l'on retrouve, avec les couleurs que leur prêtait l'animosité de l'auteur, tous ceux dont le nom était alors mis en avant

(1) Le prince de Talleyrand.

dans leur parti, comme représentant la belle et bonne littérature, Geoffroy, Mme de Staël, M. de Châteaubriand, Laharpe, etc. A chacun d'eux est appliqué un jugement critique, soit que Chénier le prononce lui-même, ou qu'il fasse tenir, aux personnages qu'il cite, des discours ridicules et propres à les faire mépriser.

Voici quelques-uns de ceux qu'il met dans la bouche de Laharpe :

« Que je sois seulement portier du Paradis,
Je prétends dire à tous, comme un suisse inflexible :
Vous venez pour entrer ; mais Dieu n'est pas visible.
Bonsoir ; allez rôtir : c'est pour l'éternité :
Le bail est un peu long ; j'en suis bien enchanté.
J'emporterai de plus ma férule, et pour causes :
Je prétends avec Dieu jaser sur bien des choses,
Et régenter là-haut les habitants du ciel ;
Car je fus ici-bas régent universel,
Au Mercure, au Lycée, en pleine Académie :
Modèle en prose, en vers, tout comme en modestie.
Aimez-vous l'enjouement, les grâces, le bon ton ?
Lisez mes deux quatrains sur Voltaire et Tonton.
Les vers de Colardeau sont doux, mais un peu vides :
Voulez-vous des vers pleins ? prenez mes héroïdes.
Lebrun franchit la lice à pas précipités :
Dans mon lyrique essor, je marche à pas comptés.
Ducis a fait pleurer sur les malheurs d'Œdipe :
Barmécide paraît ; le chagrin se dissipe :
Du parterre dix fois j'ai calmé les douleurs.
Nul auditeur ne peut me reprocher ses pleurs.
Thomas, Garat, Champfort, prosateurs misérables :
Mes éloges, voilà des écrits admirables ;
Car j'ai loué parfois : on peut vanter les gens,
Quand ils sont enterrés au moins depuis cent ans.
Pour mes contemporains, sans user d'artifice,
J'ai dit du mal de tous, car j'aime la justice :
L'indulgence est un crime, et je suis sans remords :
Avant Dieu j'ai jugé les vivants et les morts ».

Ce qu'ajoute Chénier après ce discours, et qui termine

la satire, est d'une finesse de plaisanterie et d'un bonheur d'expression vraiment admirables.

Il vous en adviendra quelque mésaventure,
O grand Perrin Dandin de la littérature,
De votre tribunal président éternel!
Le public, président du tribunal d'appel,
Par de nouveaux arrêts pourra casser les vôtres,
Et l'on vous jugera, vous qui jugez les autres.
Longtemps jaloux poète, aux enfants d'Apollon,
Vous avez cru fermer les sentiers d'Hélicon :
Aujourd'hui, nouveau saint, il faut que l'on vous donne
Les clefs du Paradis pour n'ouvrir à personne!
Pierre les gardera si vous le trouvez bon.
D'un bel ange autrefois l'orgueil fit un démon :
Quel exemple pour vous! jusque dans la vieillesse
On tient par habitude aux péchés de jeunesse.
Vous fûtes grand pécheur, souvenez-vous-en bien,
Et devenez plus humble afin d'être chrétien.

Les *Nouveaux saints* offraient un mélange de critique littéraire et d'impiété (1) qui alluma le zèle inconsidéré de quelques poètes du dernier ordre; René Perrin et Bizet répondirent, ou du moins crurent répondre à la satire de Chénier par celle des *Nouveaux athées*, aujourd'hui tout-à-fait oubliée, et que je n'aurais pas mentionnée si mon sujet ne m'y eût amené.

Les discours de Chénier sur la *Calomnie* et sur la question *Si l'erreur est utile aux hommes*, sont peut-être les plus célèbres de ses pièces satiriques, le premier par l'énergie des pensées, la force du sentiment et la beauté du style; le

(1) Voici comment cette satire est appréciée dans l'*Almanach des Muses* pour l'an x (1802), p. 270: — « *Pasquinade anti-chrétienne*, attribuée au citoyen Chénier qui ne l'a pas désavouée. Point de plan, espèces de scènes à tiroir, dans lesquelles le compère ne dit ni qui il est, ni d'où il vient, et injurie des gens qui s'injurient eux-mêmes. Pas une idée neuve, plaisanteries usées, expressions triviales; en total, satire fort au-dessous de celles de Clément, de Despazes et de Lormian : ouvrage d'écolier ». L'animosité de Vigée, qui dirigeait ce recueil poétique depuis 1794, contre Chénier, peut seule expliquer un jugement si faux de tous points.

second par sa profondeur au moins apparente de la question et par l'air de vérité qu'a d'abord la solution qu'il donne.

Ce discours commence ainsi :

> Un rhéteur sans cervelle et gravement futile
> Demande si l'erreur aux hommes est utile :
> Un écolier naïf y rêve avec candeur
> Et dans la question voit quelque profondeur ;
> Un charlatan se rit du maître et de l'élève,
> Ment au lieu de rêver, mais profite du rêve :
> Laissons le charlatan, l'écolier, le rhéteur
> Sermonner, haranguer, gourmander le lecteur.

Voilà le sujet énoncé et d'une manière assez piquante, malgré le vague du dernier vers, et quoiqu'il y ait entre le ton de ces vers et celui des *Systèmes* de Voltaire, une ressemblance éloignée qui n'est pas à l'avantage de Chénier. Après cet exorde, notre auteur va multiplier non pas les preuves, car il n'en donne pas, il n'en peut pas donner une seule ; mais les exemples et les déclamations qui ne prouvent absolument rien ; et ce qu'il y a de pire, il ne paraît pas s'en douter.

Mettons en deux mots la question dans son véritable jour. L'erreur est-elle utile aux hommes ? il faut d'abord distinguer : l'erreur en ce qui tient à la nature physique des êtres, aux qualités par où ils sont en rapport avec nous, n'est jamais utile ; elle est toujours dangereuse, et cela est si évident, que personne ne l'a jamais contesté, et que Chénier même, avec raison, ne traite pas cette question.

En ce qui tient au perfectionnement de nos facultés, aux rapports des hommes les uns avec les autres dans l'état social, au bien-être enfin de l'espèce humaine, l'erreur n'est non plus jamais utile ; elle est au contraire on ne peut plus dangereuse, puisque la moindre faute d'un gouvernement peut entraîner la ruine de plusieurs milliers d'hommes : malheureusement aussi elle est presque iné-

vitable; car la marche des évènements fait naître successivement des situations nouvelles, inconnues, et dont l'expérience, faite aux dépens d'un grand nombre de victimes, peut seule faire apprécier les conséquences; placée sur ce terrain, la discussion aurait eu de la grandeur et de la vérité; ce n'est pas celui qu'a choisi Chénier; peut-être même n'aurait-il pas pu la traiter; car rien ne prouve dans ses écrits qu'il ait compris le moins du monde l'économie politique.

Reste donc l'erreur en ce qui tient aux opinions, l'erreur qu'on peut appeler métaphysique; celle-là est-elle utile aux hommes? Non, répond Chénier avec assurance. Voltaire avait dit avec bien plus de raison :

> Le raisonner tristement s'accrédite :
> On court, hélas! après la vérité :
> Ah! croyez-moi, l'erreur a son mérite (1).

Chénier, tout-à-fait étranger à la métaphysique, et avec cet aplomb qui caractérise les ignorants, répond d'une manière générale à ce qui demandait une solution multiple. Il ne savait pas lui-même à quoi s'étendait sa réponse.

Pour le faire comprendre clairement ici, rappelons que les métaphysiciens avancés regardent comme une erreur la croyance à l'existence réelle du monde extérieur; qu'ils nient l'existence de la substance, et qu'en effet, il est impossible au raisonnement de saisir aucun lien commun entre les phénomènes qui se produisent et qui passent, et le *substratum* de ces phénomènes qui doit toujours rester le même. Cependant, tout le monde croit à la substance; Chénier lui-même y croyait; il eût été fort étonné si l'on eût voulu lui démontrer que cette erreur n'était pas utile. Toute la société, eût-il répondu, et toutes les actions humaines sont fondées sur elle; vouloir la détruire, c'est détruire

(1) VOLTAIRE, *Contes en vers. Ce qui plaît aux dames*, t. XI, p. 173.

l'humanité même; si l'homme pouvait être persuadé que rien de ce qu'il voit n'existe, que rien n'est cause, que rien n'est effet, n'est-il pas vrai qu'à l'instant même cesserait toute action de sa part, qu'il périrait d'inanition, et ne se mettrait pas même en peine d'en chercher le remède qu'il saurait n'exister nulle part.

Cette erreur donc, si erreur il y a, est non-seulement utile, mais nécessaire aux hommes, qui ne pourraient vivre un instant sans elle.

Pour passer tout de suite à celle qu'avait en vue Chénier, la religion, en la supposant même une erreur; ou, pour mieux nous entendre, les religions que nous appelons fausses, comme le mahométisme, l'idolâtrie, le sabéisme, sont-elles utiles aux hommes? Oui assurément, dira tout homme qui aura pratiqué un peu ses semblables et vu de près la classe indigente. Quoi donc! si un malheureux sans autre ressource qu'un travail forcé, accablé d'ailleurs ou d'infirmités ou de charges ou de soucis, n'est soutenu dans sa misère que par l'espoir d'une vie à venir, supposé même que vous soyez parvenu à vous démontrer à vous-même la fausseté de sa croyance, vous croirez lui rendre service en détruisant son erreur, en lui jetant la mort et le désespoir dans l'âme! cela n'a ni vraisemblance ni raison.

Faire connaître la vérité à un homme quand cette vérité ne peut lui servir à rien, doit au contraire le décourager, le conduire peut-être au crime ou au suicide; ce n'est pas de la sagesse, c'est de la folie ou de la cruauté; et ces mots répondent mieux à la question que la longue déclamation de notre auteur.

Le discours sur la *Calomnie* a plus de valeur, quoique l'objet en soit un peu vague, au moins dans le commencement, où Chénier se demande si l'on ne pourra pas détruire l'impure calomnie comme on a détruit la tyrannie.

On ne détruira probablement pas plus celle-là qu'on n'avait supprimé celle-ci : et ce début, d'une forme assez commune, n'a pas même l'avantage de se rattacher naturellement au reste.

Il est plus heureux dans ce qui suit :

D'écrivains, d'imprimeurs, quelle horde insensée
Diffame ce bel art de peindre la pensée !
. . . .
Dans ce nombreux essaim doublement indigent,
Nul n'a besoin d'honneur, tous ont besoin d'argent ;
A la honte aguerris, ces forbans littéraires
Ont mis leur conscience aux gages des libraires :
Envieux par nature, et brigands par métier,
Ils vendent l'infamie à qui veut la payer ;
Et meublant de Maret la boutique infernale,
Ils dînent du mensonge et soupent du scandale.

Ce dernier vers est imité de Voltaire, qui a dit dans une de ses pièces les plus philosophiques :

Nous ressemblons assez à l'abbé Pellegrin,
Le matin catholique et le soir idolâtre,
Déjeûnant de l'autel et soupant du théâtre (1).

Mais combien le caractère en est changé ! cette antithèse de Voltaire est aussi gaie et comique que sa comparaison est profonde ; Chénier, naturellement atrabilaire, et toujours mécontent de tout le monde, en a fait un des vers les plus sanglants qu'ait jamais produits la satire.

Les vers où il réunit, en les stigmatisant, les mauvais poètes, les mauvais auteurs, les mauvais orateurs, sont remarquables par le nombre et la rapidité des blessures.

Organe du public, la censure inflexible
Exerçant à loisir le pouvoir d'un bon mot,
Punira Lormian du malheur d'être un sot ?
Un défaut naturel veut quelque tolérance,
Il sait ennuyer ; soit : on sait bâiller en France.

(1) VOLTAIRE, *Apologie de la fable*, t. X, p. 252.

Pour moi, je ne veux point, Don Quichotte nouveau,
De prétendus géants me remplir le cerveau,
Et, la lance en arrêt, cherchant les aventures,
Ou redresser les torts ou venger les injures.
Mercier combat Newton, Voltaire et le bon sens;
Il sera ridicule; il le veut, j'y consens:
Qu'il nous vante Rétif, son émule en folie.
Que d'un fard imposteur enluminant Thalie,
En doucereux jargon surpassant ses rivaux,
Dumoustier dans ses vers commente Marivaux.
Que le cousin Beffroy reste au fond de la lune (1).
Que Dumolard nous glace à la même tribune,
Où la raison sublime allumait son flambeau,
Où discutait Barnave, où tonna Mirabeau.
Sur sa lyre de plomb que Sourignière chante
De Dumont converti l'humanité touchante.
Que le moine Gallais burlesquement disert,
De Midas Bénesec fasse un nouveau Colbert.
A tous ces beaux esprits il est permis d'écrire,
Et j'attends qu'un décret me condamne à les lire.
Plus tolérant encor, je souffre qu'en tout lieu
Trissotin Rœderer se dise Montesquieu.
Poursuis, cher Trissotin; doctement ridicule
Ecrase le bon sens sous ta lourde férule;
Et de la renommée épris à son insu,
Régente l'univers sans en être aperçu.
Un sot est toujours vain: en passant dans la rue,
Vous nommez Démosthène, et Lemerer salue.
L'auteur même du sourd n'est pas exempt d'orgueil;
De Richer, de Ferlus, c'est le commun écueil;
Et Gallais qui n'a point, mais qui donne la gloire,
Croit que le sort du monde est dans son écritoire.

Il serait difficile sans doute de renfermer dans moins de vers, et d'immoler un plus grand nombre de victimes; et si l'on remarque combien ces critiques sont généralement justes, ou au moins vraisemblables, combien les vers en sont naturels et bien tournés, que l'expression est

(1) BEFFROY DE REIGNY, plus connu sous le nom du *Cousin Jacques*, auteur des *Lunes* et de *Nicodème dans la lune*.

aussi animée qu'originale, il faudra bien avouer que Chénier était né avec un génie merveilleux pour la satire; que son caractère le portait essentiellement vers ce genre, dans ce qu'il a de plus âpre et de plus furieux; qu'il a, comme Gilbert, mais avec plus de talent encore, plus de science et plus de raison surtout, recueilli l'héritage de Juvénal, comme Boileau avait fécondé celui d'Horace. Chénier est le vrai représentant de la satire française à l'époque impériale; fort au-dessus de tous les autres satiriques, il a d'ailleurs l'avantage d'oser traiter des sujets plus importants: on reconnaît l'homme qui avait été mêlé aux affaires publiques, qui y avait joué un rôle, et qui, sensible aux bons et aux mauvais poëmes, n'oublie pas cependant qu'il y a dans la vie des questions plus sérieuses.

Il représente dans ce même discours la calomnie répandant la terreur et la mort sur tous les points de la France.

Nos champs furent déserts, mais peuplés d'échafauds;
On vit les innocents jugés par les bourreaux :
La cruelle livrait aux fureurs populaires,
Du sage Lamoignon les vertus séculaires.
Elle égorgeait Thouret, Barnave, Chapelier,
L'ingénieux Bailly, le savant Lavoisier,
Vergniaud dont la tribune a gardé la mémoire,
Et Custine qu'en vain protégeait la victoire.
Condorcet, plus heureux, libre dans sa prison,
Echappait au supplice en buvant le poison.
O temps d'ignominie! où rois sans diadème,
Des brigands parvenus à l'empire suprême,
Souillant la liberté d'éloges imposteurs,
Immolaient en son nom ses premiers fondateurs.
Allons, plats écoliers, maîtres dans l'art de nuire,
Divisant pour régner, isolant pour détruire,
Suivez encor d'Hébert les sanglantes leçons :
Sur les bancs du sénat placez les noirs soupçons;
Qu'au milieu des journaux la loi naisse flétrie,
Dans les pouvoirs du peuple, insultez la patrie;
Qu'un débat scandaleux s'élève à votre voix
Entre le créateur et l'organe des lois;

Empoisonnez de fiel la coupe domestique ;
Etouffez les accents de la franchise antique ;
Courez dans tous les cœurs attiédir l'amitié, etc.

Il y a loin de ces idées toutes politiques et morales aux critiques purement littéraires auxquelles nous ont accoutumés les satires d'Horace et celles de Boileau : et si l'exécution n'est pas aussi parfaite que dans l'auteur de l'*Art poétique*, il faut avouer que la grandeur du sujet y fait bien oublier les peccadilles poétiques de Cotin ou de Pradon.

Le passage le plus justement célèbre de ce magnifique discours sur la calomnie, est celui sans doute où il repousse avec indignation le reproche qu'on lui faisait d'avoir contribué à la mort de son frère André. Celui-ci était devenu royaliste lorsqu'il avait vu la royauté abandonnée et malheureuse ; ce noble mouvement de son âme alla jusqu'à lui faire demander à M. de Malesherbes de partager la périlleuse tâche de défendre l'infortuné Louis XVI. Marie-Joseph figurait alors dans les rangs opposés. Mais cette divergence d'opinion ne détruisit point l'affection qui avait toujours uni les deux frères; le caractère du temps qui donnait un empire si exclusif, et tant d'emportement aux passions politiques, rendrait excusable un refroidissement entre eux ; mais eût-il eu lieu, il y a une immensité entre la mésintelligence ou la froideur qui aurait pu résulter de leur position respective, et la perversité profonde qui aurait rendu un des deux frères l'assassin de l'autre (1); aussi, cette affreuse supposition n'a-t-elle jamais été appuyée sur aucune probabilité ; c'est une de ces mille calomnies que l'envie répand et que la haine accepte sans examen. Chénier a d'ailleurs trouvé des accents si déchirants et si vrais pour repousser cette accusation atroce portée contre lui,

(1) *Biogr. univers. des Contemp.*, mot *Chénier* (*André-Marie*).

qu'il est impossible, quand on l'a lu, de le croire coupable.

Narcisse et Tigellin, bourreaux législateurs,
De ces menteurs gagés se font les protecteurs :
De toute renommée envieux adversaires.
Et d'un parti cruel plus cruels émissaires,
Odieux proconsuls régnant par des complots,
Des fleuves consternés ils ont rougi les flots.
J'ai vu fuir à leur nom les épouses tremblantes :
Le *Moniteur* fidèle en ses pages sanglantes
Par le souvenir même inspire la terreur
Et dénonce à Clio leur stupide fureur.
J'entends crier encor le sang de leurs victimes,
Je lis en traits d'airain la liste de leurs crimes ;
Et c'est eux qu'aujourd'hui l'on voudrait excuser!
Qu'ai-je dit? on les vante, et l'on m'ose accuser!
Moi, jouet si longtemps de leur lâche insolence,
Proscrit pour mes discours, proscrit pour mon silence,
Seul, attendant la mort, quand leur coupable voix
Demandait à grands cris du sang et non des lois!
Ceux que la France a vus ivres de tyrannie;
Ceux-là même dans l'ombre armant la calomnie
Me reprochent la mort d'un frère infortuné,
Qu'avec la calomnie ils ont assassiné!
L'injustice agrandit une âme libre et fière.
Ces reptiles hideux sifflant dans la poussière,
En vain sèment le trouble entre son ombre et moi :
Scélérats! contre vous elle invoque la loi.
Hélas! pour arracher la victime aux supplices,
De mes pleurs chaque jour fatiguant vos complices,
J'ai courbé devant eux mon front humilié :
Mais ils vous ressemblaient, ils étaient sans pitié :
Si le jour où tomba leur puissance arbitraire,
Des fers et de la mort je n'ai sauvé qu'un frère
Qu'au fond des noirs cachots Dumont avait plongé,
Et qui deux jours plus tard périssait égorgé ;
Auprès d'André Chénier avant que de descendre,
J'élèverai la tombe où manquera sa cendre ;
Mais où vivront du moins et son doux souvenir,
Et sa gloire et ses vers dictés pour l'avenir :
Là, quand de thermidor la septième journée (1)

(1) C'est le 7 thermidor qu'André Chénier fut décapité.

Sous les feux du Lion ramènera l'année,
O mon frère! je veux, relisant tes écrits,
Chanter l'hymne funèbre à tes mânes proscrits.
Là souvent tu verras, près de ton mausolée,
Tes frères gémissants, ta mère désolée,
Quelques amis des arts, un peu d'ombre et des fleurs,
Et ton jeune laurier grandira sous mes pleurs.

Ce beau passage est assurément un des plus élégants et des plus touchants qu'on puisse trouver dans aucune satire; il montre avec quelle facilité Chénier savait prendre successivement divers tons; ses satires sont, au reste, ce qu'il a produit de plus parfait. Ce genre d'ouvrage répondait si bien à son génie, qu'il y devait nécessairement réussir; aussi voyons-nous qu'il s'y est élevé plus haut qu'aucun de ses contemporains.

LECTURE XXXIX. — *Suite de la Satire.* — M. BAOUR-LORMIAN, DESPAZES.

M. Baour-Lormian que nous avons déjà vu prendre un rang distingué sur le Parnasse français par ses imitations d'Ossian et sa traduction du Tasse, a porté dans la satire les qualités, et on peut dire aussi les défauts de sa manière. Il s'était d'abord exercé dans ce genre, et avait composé avec M. Trajan-Tajan, avocat et journaliste à Toulouse, les *Satires toulousaines*, recueil dans lequel on trouve une critique assez piquante des hommes de lettres du Midi, particulièrement des membres de l'Athénée de Toulouse.

Ses *Trois mots* (1), adressés à son compatriote Despazes, vers le commencement de ce siècle, et remplis d'une foule de traits malins rendus fort heureusement, fixèrent l'opi-

(1) Il y en avait eu plusieurs éditions consécutives; mais elles étaient épuisées depuis 1806, lorsque le libraire Ponthieu en donna une nouvelle édition en 1821. In-8° de 113 pages.

nion du public sur le talent remarquable de M. Baour-Lormiau pour cette espèce de poésie (1).

Là, en effet, on trouve, comme dans tous ses ouvrages, la correction et l'élégance du style, la finesse et la convenance de l'expression, la juste cadence des vers; en un mot, tout ce que peut produire le travail joint à la délicatesse de l'oreille et à un goût exercé; on y désire ce que donnerait une nature plus féconde : l'énergie de la pensée et l'originalité de combinaisons.

Despazes, dans la préface de ses *Quatre satires*, exprime l'opinion, que je crois fort erronée, que M. Baour-Lormian est le seul des écrivains contemporains qui ait réussi dans le genre satirique (2) : il lui reproche en même temps de n'avoir traité que des sujets exclusivement littéraires; il aurait pu ajouter qu'il les traitait toujours, à peu de chose près, de la même manière : et en effet, c'est là le défaut principal des satires de M. Baour. Il manque de nerf, et n'a guère, lorsqu'on l'examine de près, qu'une plaisanterie qui revient sous beaucoup de formes : il raille les auteurs en citant leurs expressions hasardées ou leurs mauvais ouvrages.

On trouve, dès son *Premier mot*, la sortie suivante, qui ne manque pas de rapidité :

Quoi! vous raillez aussi notre aimable Virgile (3).
Chassé par vous du Pinde, où sera son asile?
Faudra-t-il, immolant le goût et la raison,
Lui préférer Saint-Ange, assassin de Nason?
Lui qui peint Marsyas que le dieu de la lyre
Punit, en l'écorchant, d'une injuste satire,
Et qui ne songe pas qu'à son original
Lui-même il fait subir ce supplice *infernal?*
Faudra-t-il, pour flatter l'erreur qui vous abuse,
Vénérer de Sélis la logique diffuse?

(1) *Biogr. univers. des Contemp.*, mot *Baour.*

(2) Avant-propos de l'édit. de 1801.

(3) Delille.

Trouver *Léonidas* un opéra charmant?
Et de *Timoléon* vanter le dénouement?
La liberté des arts fait le bonheur du monde :
Quand chacun à l'envi glose, commente, fronde,
Au rôle de lecteur je me verrais borné!
J'admirerais, hélas! ce pauvre Ginguené,
Confesseur de Zulmé, grâce à l'ami Grouvelle;
Des contes de Verdun la sotte kyrielle;
De Cubières-Dorat les innocents hochets;
Boisjoslin décrivant les truites, les brochets;
Chénier, rimeur gaulois de fragments scandinaves;
Bitaubé le benin, vieux père des *Bataves*;
De Langle l'aristarque et l'absurde Rosni!
Ah! dût leur bataillon contre moi réuni
M'envelopper partout, et partout me maudire,
Ils ne sont pas au bout: j'ai trois mots à leur dire (1).

Son *Second mot* a plus de mouvement : l'auteur suppose qu'on l'engage à laisser en paix les hommes qui ont vraiment quelque talent, pour n'attaquer que ces écrivains obscurs et méprisés de tout le monde.

Puisqu'à tout prix enfin il vous faut des victimes,
M'a-t-on dit, eh pourquoi n'en choisissez-vous pas
Parmi tant de grimauds pullulant sous vos pas?

Il cite à ce propos une suite de noms aujourd'hui presque absolument ignorés, qu'on retrouve dans les *Almanachs des Muses* du temps, et qui peuvent prouver combien foisonne à toutes les époques la populace littéraire.

Offrez-nous sans pitié l'auteur d'*Alexandrine*,
Tossa (2) de Ragouleau (3) méditant la ruine;
Bonneville, de Job sur son fumier assis,
Rimant en vers gaulois les sublimes récits:
Et Chaussard et Cournand Atlas de la *Décade*,
Chaussard maussade et lourd, Cournand lourd et maussade:
Dussieux boîtant encor de son dernier revers,
Monsieur Raux à Delille extorquant quelques vers;
Fenouillot, Moutonnet, Mouffard, Cretin, Murville,

(1) *Les Trois mots*, satire I, p. 10 de l'édit. de 1821.

(2) Voyez ci-dessous Lect. LVI.

(3) Libraire du Palais-Royal.

Labenôte, Mortier, Colnet, Drobecq, Fréville,
Pin, Patrat, Pételard, Petitain, Duchozal,
Langle, Grand de la Leu, Groubert de Groubental....
— Un moment, par pitié, souffrez que je respire :
Qui, moi! les dévouer aux traits de la satire!
Moi, troubler en son cours leur précieux loisir!
Et pourquoi? laissons-les au gré d'un vain désir
Nouveaux Bellérophons poursuivre la chimère (1).

Il représente un peu plus loin Chénier et Lebrun se faisant leurs succès, l'un avec les billets qu'il distribue et fait distribuer à des gens qui applaudissent ses pièces; l'autre par les louanges qu'il prodigue et par les espérances qu'il donne à ceux qui veulent écouter ses vers.

. . . . « Eh bien! mon cher, eh bien!
Comment gouvernez-vous l'auguste poésie?
A propos, cette nuit il m'a pris fantaisie
De mûrir quelques vers qu'hier furtivement
Je roulai dans ma tête : oh! le tour est charmant :
Vous connaissez Beaufort? Je dînais chez la dame :
Et contre elle en dînant je fis une épigramme.
La forme en est piquante et le tour assez vif:
Vous allez en juger » (2).

Il lui lit aussitôt ses vers, et pour prix des flatteries de son auditeur, consent à entendre les siens : après quoi Lebrun ajoute :

. . . . « D'honneur, ils m'ont fait grand plaisir :
Vous avez de la grâce, une finesse extrême;
Vous me semblez nourri d'Horace et de moi-même.
Allez et songez bien, noble et brillant espoir,
Qu'à l'Institut un jour vous pourrez vous asseoir ».
Qu'on ose après cela blâmer un tel Mécène :
Vous verrez l'écolier descendre dans l'arène,
Vous dire que Pindare absent des sombres bords,
Sous le nom d'Ecouchard répète ses accords.
Voilà donc les secrets, voilà donc les manœuvres
Qui mettent en crédit leurs insipides œuvres (3).

(1) Ouvrage cité, p. 20.
(2) p. 28.
(3) *Ibid.*, p. 29.

La fin de cette satire est plaisante ; il se compare à un médecin qui tâche de guérir dans ses malades la maladie d'écrire sans cesse ; il reconnaît l'inutilité de ses efforts.

Médecin attentif, j'épiais en silence
Le moment fortuné de leur convalescence :
Ils ne guérissent pas, et quelques mille vers
De leur longue agonie instruisent l'univers (1).

Il doit donc aujourd'hui changer de rôle : ce n'est que les saintes huiles à la main, et à l'article de la mort, qu'il pourra leur être utile ; il leur promet pour ce moment son assistance avec un ton de compassion très-amusant.

Mais ce noble abandon, ce courage docile
Qui cède sans faiblesse à tout conseil utile,
Aux immortels du jour ne tomba point en lot :
N'en croire que soi-même est le cachet du sot.
Non, ils n'obtiendront pas de triomphes durables :
Ma muse leur assigne un poste aux incurables :
Il ne me reste plus, et j'en dois soupirer,
Que le pieux espoir de les administrer (2).

Je ne dis rien des autres satires de M. Baour-Lormian ; elles sont toutes du même genre, et ce qu'on vient de voir suffit sans doute à faire connaître notre auteur.

Joseph Despazes, né à Bordeaux en 1768, mort en 1817 selon la *Biographie universelle des Contemporains*, en 1812 selon l'*Acanthologie* (3), avait quelque talent pour la satire : il était venu à Paris pendant la révolution, et chercha d'abord à faire sa cour aux membres du gouvernement. Il publia en 1796 la *Vie privée des membres du directoire*, ou les *Puissants tels qu'ils sont*. C'était un panégyrique des cinq membres du directoire exécutif, Barras, Rewbell, La Reveillère-Lepaux, Carnot et Letourneur. Il ne paraît pas cependant qu'il ait tiré un grand profit de ses flatte-

(1) Même ouvrage, p. 30.
(2) p. 34.
(3) Mot *Despazes*, p. 81.

ries, non plus que de celles qu'il adressa au général Bonaparte dans deux épîtres consignées dans l'*Almanach des Muses*.

Dans l'une de ces épîtres, il disait au vainqueur de l'Italie, en vers d'ailleurs assez communs :

Cependant, noble enfant de Mars,
N'espère pas qu'en ces remparts,
Les prodiges de ta jeunesse
Attachent longtemps les regards
Et prolongent l'heureuse ivresse
Qui retentit de toutes parts.

Ce dernier vers est pris d'une chanson patriotique (1); mais il s'applique bien mal à l'ivresse, qui ne retentit pas du tout.

Tu connais Paris ; il se lasse
Du héros qu'il vient d'encenser :
L'opinion est une glace
Où l'objet, prompt à se tracer,
Brille un moment et puis s'efface ;
Et sur la mobile surface
Un autre vient le remplacer.
Tandis que tu vas droit à Rome
Renverser le trône papal,
Et montrer aux Romains un homme
Assez grand pour leur prouver comme
On peut faire mieux qu'Annibal,
Ici toujours plus variables,
Nous voyons tout d'un œil distrait,
Et nous laissons là ton portrait
Pour admirer les *incroyables* (2).

Les petits-maîtres de l'époque du directoire avaient pris ce nom, comme on le sait ; il ne rend pas meilleurs les vers de Despazes ; et s'il n'avait rien fait de mieux que cela, il ne mériterait pas d'être nommé.

Ses satires ont plus de valeur ; son *Epître à Midas sur le*

(1) C'est celle qui se termine par ces vers connus :

Mourir pour la patrie
Est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

(2) *Alman. des Muses* pour 1798, p. 25 et suiv.

bonheur des sots commence d'une manière originale, et la pensée philosophique qui y est exprimée ne manque pas de vérité.

En vain des beaux-esprits la tourbe vous condamne :
Laissez-les en riant vous comparer à l'âne.
Qu'ils barbouillent vos traits de bizarres couleurs :
Vos destins ici-bas sont plus doux que les leurs.
On méprise les sots : que je leur porte envie !
Jamais l'ambition ne tourmenta leur vie :
Paresseux par calcul, philosophes par goût,
Ils ne produisent rien et jouissent de tout.
Ils semblent gouverner ce peuple qui les fronde ;
Je crois les voir assis sur le trône du monde,
Excitant leurs sujets par l'attrait d'un vain bruit
A cultiver les arts dont ils cueillent le fruit (1).

Cette manière de considérer les poëtes et les artistes comme des manœuvres au service des riches et des sots, dont ils ambitionnent la faveur, dont le sourire ou les applaudissements leur paraissent le digne prix de leurs labeurs, est assurément fort neuve ; elle peut faire apprécier à sa juste valeur cette réputation de salon ou de coterie dont se contentent la plupart des écrivains sans génie, et leur prouver qu'ils auraient mieux fait d'employer tous leurs moyens pour se mettre enfin au nombre des amusés que dans celui des amuseurs.

Despazes publia en 1800 les *Quatre satires* ou la *Fin du dix-huitième siècle :* ces quatre satires ont successivement pour objet les *Arts*, les *Lettres*, les *Mœurs* et les *Partis*; elles eurent tant de succès, que l'auteur en donna, en 1801, la cinquième édition accompagnée de beaucoup de notes, et dédiée à M. Baour-Lormian son ami. En 1802, parut une cinquième satire littéraire, morale et politique, dédiée à l'abbé Sicard.

On trouve dans tous ces ouvrages des passages remar-

(1) *Almanach des Muses* pour 1800, p. 243.

quables par l'énergie de la pensée et la vivacité de l'expression : cela ne fait pas sans doute des pièces irréprochables ni glorieuses de tout point pour la France ; du moins marquent-ils un homme né avec des dispositions incontestables pour le genre où il s'exerçait, et font-ils connaître qu'il eût pu, avec plus de travail et de constance, mériter un rang tout-à-fait distingué.

Le tableau de l'état de la Comédie française, dans sa satire des *Arts*, est curieux comme exemple des jugements de cette époque, et nous fait d'ailleurs connaître le personnel des acteurs au commencement de ce siècle, ainsi que les qualités et les défauts qu'on leur attribuait.

Notre scène longtemps offrit aux spectateurs
Un ensemble parfait de rôles et d'acteurs.
Melpomène y formait, auguste tributaire,
Dumesnil pour Racine et Le Kain pour Voltaire.
Mais Le Kain, Dumesnil, et Clairon et Brisard,
Dans la tombe avec eux ont entraîné leur art.
Larive que le sort combla de ses largesses
N'a tenu qu'à moitié ses brillantes promesses.
Saint-Phal correct et pur, mais sec, mais apprêté,
N'a pu de son organe adoucir l'âpreté.
Raucour fait expier le plaisir qu'elle donne
Par les sons redondants d'une voix monotone.
Talma plus vrai, plus sûr d'imprimer la terreur
Quand il exhale en cris sa sauvage fureur,
Ne sait pas de ses tons varier la justesse ;
Il ne parle jamais, il déclame sans cesse.
Monvel que le théâtre a possédé trop peu,
Qui dans la vieille école avait formé son jeu,
Qui trente ans du public mérita le suffrage,
Voit ployer ses talents sous le fardeau de l'âge.

. . . .

Damas à ses côtés redouble vainement
De zèle, de sanglots, de cris, d'emportement :
Lorsqu'il croit me charmer, je tremble qu'il n'expire.
Le bon Lacave est loin de l'auguste Zopire.
Baptiste a beau vanter ses aïeux, ses combats,

Certes, Agamemnon n'avait pas ses longs bras,
Et certain discoureur, dans certain paragraphe
Ne l'avait pas doté du nom de télégraphe.
Vanhove plus heureux psalmodie à mon gré;
Quel succès l'attendait s'il eût été curé;
Sa petite paroisse au sermon réunie
Eût souvent de Jésus partagé l'agonie.

. . . .

. . . . . L'œil humide et le cœur oppressé,
Au présent malgré moi comparant le passé,
Je vais plaindre à l'écart ces nobles personnages
Dont le nom flotte encor sur l'océan des âges,

. . . .

Et plein de leurs revers plus que de vos succès,
Pleurer sur les débris du Théâtre français.
Thalie oppose en vain à mes regrets funèbres
L'assemblage parfait de ces acteurs célèbres
Que l'Europe à nos murs envie avec raison.
Molé, Contat, Fleury, Grandmesnil, Dugazon,
Désarment ma censure et forcent mon suffrage;
Mais de la vieille école ils sont aussi l'ouvrage.
A la scène bientôt le sort les ravira.
Nous en gémirons tous. Qui les remplacera?
Leur art deviendra-t-il le magique partage
De ces enfants ravis à leur humble village,
Et qui, grâce à Doyen, bercés d'un fol espoir,
Dans l'un de nos faubourgs s'agitent chaque soir?
Ridicules marmots dont les langues ineptes
Semblent du rudiment bégayer les préceptes;
Vrais écoliers offerts aux ris des spectateurs,
Et dignes en tout point de leurs instituteurs (1).

La satire des *Lettres* offre aussi plusieurs passages intéressants, et des portraits parfaitement touchés de quelques écrivains, philosophes ou politiques du temps.

Garat toujours rempli de frayeur et d'espoir
A toujours le secret de dire blanc et noir:
S'exprimer franchement lui semble par trop bête;
En sauvant son pays il veut sauver sa tête.

(1) *Les Quatre satires*, p. 13 à 16.

Porte-t-il à Louis l'arrêt de son trépas?
Il admire en secret, et ne s'en défend pas,
D'une part l'équité, de l'autre la constance;
Il pleure la victime, et bénit la sentence.
Charles Hesse succède à Clotz-Anacharsis;
Du fond de son grenier sur son grabat assis,
Il insurge en espoir Berlin, Madrid et Rome;
Aux esclaves de Paul (1) il lit les *Droits de l'homme*,
Visite les Lapons, et dans son noble essor
Plante sur leurs traîneaux l'étendard tricolor.
En tête d'un bouquin qui n'est pas même impie,
Daubermesnil écrit : *Théophilanthropie.*
Maréchal qui sourit de ses transactions
Avec cet être vain effroi des nations,
Jusqu'en ses fondements ébranle la morale:
De l'athéisme impur affiche le scandale,
Et le voyant déjà prospérer en tout lieu
Rédige un réglement *pour les hommes sans Dieu.*
Sades crie aux mortels : « Une lâche faiblesse
Empoisonne les jours que le hasard vous laisse.
Soyez heureux ; suivez vos rapides transports :
Tarissez dans vos cœurs la source des remords :
Si votre sœur vous plaît, comptez pour rien le reste;
Savourez sans effroi les douceurs de l'inceste ;
Si votre ami traverse ou blâme vos desseins,
Désignez-le dans l'ombre aux poignards assassins;
Si l'or peut vous donner un destin plus prospère,
Pour hériter plus tôt, massacrez votre père;
La nature est un mot, les vertus sont un jeu;
Servez-vous du poison et du fer et du feu;
Le ciel même, ce ciel pour qui l'on nous opprime,
Chargea nos passions de nous pousser au crime:
Est-ce à moi de braver son pouvoir absolu?
Si je suis criminel c'est lui qui l'a voulu ».
Tel est de point en point son infame doctrine.

Hélas! oui, De Sades a prêché cette doctrine; et il n'est pas le seul; et si les vers qui exposent ces principes ont le tort de tomber deux à deux, et de ne pas briller par l'expression poétique, ils sont du moins le fidèle truchement

(1) L'empereur de Russie.

de ceux dont il est ici question ; et l'on aime à voir un satirique s'occuper dans ses ouvrages de ces hautes questions, et ramener, autant qu'il le peut, les hommes à des sentiments meilleurs.

Despazes, dans son avant-propos, remarque, après avoir déclaré Boileau le plus grand de nos satiriques, qu'il écrivait plus de la tête que du cœur, qu'il manquait d'audace et de véhémence, qu'il n'éprouva jamais cette sainte indignation nécessaire à qui veut éclairer les hommes en les gourmandant (p. iv); il reproche aussi à Baour-Lormian (et ce reproche tombe également sur Boileau, quoiqu'il ne le dise pas) d'avoir fait des satires exclusivement littéraires, de ne s'être raillé que des auteurs, sans jamais flétrir les méchants (p. vij). Notre auteur s'est mis ici à l'abri de ce reproche : là, comme dans ses satires des *Mœurs* et des *Partis*, il attaque véritablement les vices ou les crimes ; il les attaque avec courage et dévouement, et mériterait qu'on reconnût en lui, comme il le demande en terminant, un sincère ami des hommes (p. viij), si ses jugements n'étaient pas un peu trop ceux que le pouvoir cherchait à soutenir, et dont il est ainsi difficile de lui faire honneur.

Du reste, il n'est pas inhabile non plus à signaler et à tourner en ridicule les défauts des auteurs ou des ouvrages ; c'est même un des meilleurs passages de sa satire des *Lettres*, que celui où il passe de la critique des philosophes à celle des écrivains.

> Venez, consolez-moi, pacifiques rimeurs,
> Vous qui ne combattez ni les lois ni les mœurs,
> Et dont la gloire seule est le brillant partage :
> Ces écrivains sur vous ont bien quelque avantage :
> S'ils dédaignent le goût et la grâce sa sœur,
> Ils prétendent du moins au titre de penseur.
> Ils prennent quelquefois la logique pour guide :
> Leurs erreurs elles-même ont leur côté solide.
> Enfin, disons le mot, sans vouloir les prôner,

Bien ou mal, juste ou faux, ils savent raisonner.
Il faut quelque talent pour écrire la prose ;
On se condamne alors à dire quelque chose :
Mais les vers, ah ! les vers n'exigent pas autant :
Lorsqu'ils sont bien tournés, le lecteur est content.

Il recommande ensuite ironiquement de faire des poèmes descriptifs, et détaille très-vivement les défauts de ces prétendus poèmes dans les conseils suivants ;

Bravez aussi, bravez l'usage peu commode
D'assujettir vos plans aux lois de la méthode :
Usage destructeur du bon sens, du bon goût,
Et qui de cent détails ne compose qu'un tout.
Si vos livres rimés désarment la satire,
C'est qu'on peut au hasard les ouvrir et les lire,
Sur la fin, dès l'abord, asseoir son jugement,
Et finir si l'on veut par le commencement.
Faites plus, dépouillez de sa gloire éphémère
Ce vieux code affublé du titre de grammaire ;
Le Pinde fut par lui trop longtemps gouverné :
Il faut que ce tyran soit aussi détrôné.

LECTURE XL. — *Suite de la Satire.* — VIGÉE, M. VIENNET.

VIGÉE (*Louis-Jean-Baptiste-Etienne*), né à Paris le 2 décembre 1758, après avoir fait des études superficielles, se lança dans le monde sous les auspices de sa sœur Mme Lebrun, que son talent distingué dans la peinture faisait déjà rechercher. Il fut admis dans les cercles les plus renommés de la capitale, où sa disposition à la satire et à l'épigramme ne tarda pas à lui faire d'assez nombreux ennemis. Vigée se livra bientôt au théâtre ; il donna plusieurs comédies où l'on reconnaît trop malheureusement les idées et les combinaisons des auteurs qui l'ont précédé. Chargé, depuis 1794, de la direction de l'*Almanach des Muses*, il continua de s'y faire des ennemis par sa partialité dans l'admission ou le rejet des pièces qu'on lui envoyait, et par la légèreté des jugements qu'il y prononçait.

Vigée lisait parfaitement les vers; il fut obligé de donner, à la fin du dernier siècle, des leçons de lecture à haute voix; il forma même plusieurs élèves pour le théâtre, et donna de bons conseils à mademoiselle Duchesnois.

En 1803, il osa remplacer Laharpe, qui venait de mourir, et faire le cours de littérature à l'Athénée; il n'y réussit pas, il était trop éloigné de son prédécesseur pour obtenir les applaudissements de ceux qui avaient entendu Laharpe.

Vigée ne put jamais se faire admettre à l'Académie; il se vengea par des épigrammes, entre lesquelles on a distingué la suivante, quoique assurément elle ne soit pas bonne:

Ci gît qui fit des vers, les fit mal et ne put,
Quoiqu'il fût sans esprit, être de l'Institut (1).

Ce lourd distique, mauvaise contrefaçon de l'épitaphe si légère et si mordante de Piron, attira à Vigée la réplique suivante de François de Neufchâteau :

Vigée écrit qu'il est un sot :
Pense-t-il qu'on le contredise?
Non : l'épithète est si précise
Que tout Paris le prend au mot.

Vigée mourut en 1810 dans de grands sentiments de piété. Il est assez curieux de remarquer qu'il avait fixé lui-même, une vingtaine d'années auparavant, cette époque comme celle où il désirait mourir. Il disait dans son *Épître à la mort*, composée en 1799 :

Non, Mort qu'on dit impitoyable
Et qui n'es rien de tout cela,
Puisqu'un jour quand j'en serai là
Je te trouverai très-aimable,
J'en suis certain : non, de longtemps
Ne viens pas me faire visite :
Accorde-moi quinze ou vingt ans,
Et du surplus je te tiens quitte (2).

(1) *Poésies de* VIGÉE, 5e édit. 1813. (2) Ouv. cité, p. 230.

Il ajoutait un peu plus loin :

Il faut à ma philosophie
Laisser le temps de s'exercer.
J'ai dit vingt ans ; je m'en contente :
Pas une heure, un instant de plus (1).

On n'a jamais été servi plus à souhait. Vigée était membre de la Société philotechnique qu'il avait présidée plusieurs fois ; de la Société des amis des arts, et d'un grand nombre d'Académies de provinces (2).

Ses meilleurs ouvrages sont les pièces qu'il a publiées dans le genre de la satire ou du discours en vers, sous les titres, fort arbitraires, de poèmes, de discours ou d'épîtres. Sa *Journée*, ses *Visites*, sa *Seconde visite*, son *Discours sur l'intérêt*, son *Epître à la Mort*, ses *Épîtres à Ducis* et *à Legouvé*, ont quelque mérite, et nous offrent plusieurs morceaux intéressants.

Il y a beaucoup de verve et de mouvement dans la description qui termine sa *Journée*, et où il peint une soirée chantante et dansante chez Aspasie.

Quel cercle, juste ciel ! il paraît qu'aujourd'hui
On a craint dans ce lieu de connaître l'ennui.
Je comptais sur un thé, je risquais l'aventure,
Et je trouve de plus, bal, concert et lecture.
Pourquoi pas ? Selon moi, varier le plaisir,
C'est connaître en effet le grand art de jouir.
L'autel, disons le mot, la table est préparée ;
Le fauteuil, le flambeau, le verre d'eau sucrée,
Rien ne manque : fort bien ; et quel est le lecteur ?
Un jeune homme charmant. De plus d'un auditeur
Je lui garantirais d'avance le suffrage :
La jeunesse a son prix. Le titre de l'ouvrage ?
L'amour auteur. Eh oui ! se met-on sur les rangs ?
Ce sont là les sujets qu'on traite à dix-huit ans.
L'amour auteur ! Je crois, s'il s'avisait d'écrire,
Que l'amour en aurait de belles à nous dire.
Comment donc ? c'est fini ? tout le cercle enchanté

(1) Ouvrage cité, p. 232. (2) *Biog. des Contemp.*, mot *Vigée.*

Applaudit! c'est sans doute à la brièveté.
Heureux jeune homme! on vante et son goût et sa grâce,
Chacun auprès de soi lui prépare une place :
On veut savoir son nom, tout haut on le redit,
Et vingt femmes demain l'auront mis en crédit.
Mais tandis qu'il lisait, déjà près d'un pupitre,
Et fièrement assis j'ai vu l'Orphée en titre :
Sous le mobile archet la corde a retenti,
Et je crois par moment entendre Viotti.
Heureux qui nous ferait oublier son absence!
Écrasant ce fauteuil de sa lourde opulence,
Midas s'est endormi, Lise appelle Zoé,
Valcour en souriant parle bas à Chloé;
Germeuil a raconté la nouvelle publique :
Et c'est ainsi partout qu'on entend la musique.
Mais le chant va du moins fixer l'attention:
Vain espoir! même bruit, même distraction.
On ne pourra danser que jusques à l'aurore,
Et Linus doit céder la place à Terpsichore :
Il usurpait sur elle un temps trop précieux.
La gaîté maintenant brille dans tous les yeux.
On se croise, on se mêle, on s'approche, on s'évite;
La main vole au-devant de la main qui la quitte,
La grâce suit les pas de la légèreté :
C'est ici le plaisir, là c'est la volupté;
D'une vive rougeur elle-même embellie,
L'innocence à mes yeux n'est plus que la folie;
Et dans ce groupe heureux de talents réunis,
C'est Vestris ou Zéphir que je vois dans Trénis (1).

Sans doute il n'y a là-dedans ni invention, ni coloris poétique, ni rien de ce qui constitue un ouvrage supérieur : mais c'est un tableau naturel et animé; et l'on ne pouvait rien attendre de plus de l'auteur.

Ses *Visites* sont de même une énumération rapide et assez franche des personnages qui viennent le voir malgré lui, et lui demander tantôt une chose, tantôt une autre; il n'y a de même aucune invention dans cette petite satire,

(1) *Poésies de* Vigée, 5e édition. Paris, 1813, p. 13.

surpassée de si loin par le *Mercure galant* de Boursaut, et même par les *Originaux* de Fagon.

Son discours sur l'*Intérêt* est une récapitulation assez froide des maux que cette passion peut produire; on y lit avec plaisir, cependant, ce portrait du poète Barthe, l'auteur des *Fausses infidélités*.

> Qui n'a pas connu Barthe? une pièce applaudie
> Prouve assez qu'il obtint les faveurs de Thalie :
> Il ne les eut qu'un jour : mais un jour, un moment
> Suffisent au poète, au guerrier, à l'amant.
> Il sut mieux profiter des dons de la fortune;
> Et s'il se dérobait à la foule importune
> Pour un cercle d'amis appelés en secret,
> De mets délicieux sa table se couvrait.
> D'abord, par esprit d'ordre il composait sa liste,
> Y plaçait le savant, le poète, l'artiste;
> Mais moins occupé d'eux qu'il ne l'était de soi,
> Il n'oublia jamais d'écrire en tête : moi (1).

Vigée était sans doute un esprit assez fin et délicat, mais de la plus complète médiocrité : l'invention lui manquait absolument. On en a la preuve dans la ressemblance toute plate de ses ressorts ou de ses cadres; il se représente dans sa *Journée* lisant La Fontaine dès le matin, et y revenant avant de se coucher (2); dans sa *Seconde visite*, il lit Boileau quand on vient le déranger pour la première fois (3), et le reprend quand son fâcheux est parti (4); dans son épître à Ducis sur les avantages de la médiocrité, il le suppose à la promenade *un Corneille à la main* (5), se donne lui-même comme élève de Gresset et de Boileau (6), et répète encore qu'avec des livres et des amis (7) il peut se passer de tout le reste.

Cette indigence d'idées est caractéristique chez Vigée; elle prouve combien ce poète devait obtenir peu d'estime des hommes d'un talent supérieur.

(1) Ouv. cité, p. 72.
(2) p. 3 et 16.
(3) p. 42.
(4) p. 48.
(5) *Ibid.*, p. 101.
(6) p. 102.
(7) p. 103.

Si j'ajoute maintenant que sa vanité, sa satisfaction de lui-même, égalaient son insuffisance; qu'il ne pardonnait pas à l'Académie de ne l'avoir pas admis dans son sein; qu'il fit contre elle des épigrammes plus lourdes et plus maussades les unes que les autres; qu'il s'appliquait modestement la seconde partie de la suivante écrite dans ce style barbare qu'il croyait marotique et qu'il a fort souvent reproduit :

Dans certain corps famé comme savant,
Dont chaque élu sans que trop se fatigue
Immortel est, du moins de son vivant,
N'entre-t-on point lorsque place on y brigue?
— Non, si pour soi l'on n'a rien que talent :
Oui, si l'on a protection, intrigue.
Mais d'un refus qu'advienne à vous le cas;
A tel on dit : par quel hasard en êtes?
Et vaut bien mieux, vos preuves étant faites,
Qu'à vous soit dit : pourquoi n'en êtes pas (1)?

on comprendra que Lebrun ait dit de lui :

Vigée est-il un aigle? un cygne? oh! non,
Ce n'est qu'un paon greffé sur un oison (2).

et ailleurs :

Grand homme de lycée, immortel clandestin,
Moitié sot, moitié fat, cadet de la famille,
Il a l'esprit de Trissotin
Et le bon ton de Mascarille (3).

qu'enfin on ait répondu par la pièce suivante à l'épigramme où il reprochait à Chénier de n'avoir pas de cœur (4) :

Quand Prométhée éclaira l'univers,
De ce bienfait l'audace fut punie.
Dans cet emblême un trop libre génie
Lira son sort et ses nobles revers.
Tel fut Chénier. Ta rage lui dénie

(1) Ouvrage cité, p. 347.
(2) *Acanthologie*, p. 271.
(3) Même ouvrage.
(4) Ci-dessous, Lect. XLIV.

Esprit et cœur : le trait n'est mérité ;
Chénier t'oppose alors toute sa vie.
Mais si de toi l'on dit : sa nullité
Est toute en proie au vautour de l'envie,
Nier ne peux que ce soit vérité (1).

M. Viennet s'est exercé souvent dans le genre de l'épître satirique. Son édition de 1827 en contient déjà trente-deux. Il en a fait quelques-unes depuis, entre autres, l'*Epître aux mules de Don Miguel*, qui obtint, à son apparition, un succès de circonstance : on sait que Don Miguel avait été renversé de sa voiture par la fougue de ses coursiers; M. Viennet a saisi l'à-propos, et a fait, à l'occasion de cet évènement, une épître ou boutade assez plaisante, quoiqu'elle ait aujourd'hui perdu beaucoup de son sel.

Des trente-deux épîtres que M. Viennet a réunies dans son recueil, les douze premières seules nous intéressent ici, parce qu'elles appartiennent à l'époque qui nous occupe ; les autres ont été faites et publiées sous la restauration ; nous n'avons pas à en parler : ce sont pourtant, et de beaucoup, les meilleures; le talent de l'auteur s'était développé avec l'âge et l'exercice, et il était surtout sur un terrain et dans des conditions bien plus favorables, s'il est vrai que la satire, surtout la satire politique, ne puisse fleurir qu'à la faveur de la liberté.

Or, le talent de M. Viennet est essentiellement satirique; le blâme gaîment versé sur tous les partis, des coups d'estoc et de taille donnés à droite et à gauche, voilà ce qui lui convient, c'est là qu'il est bien lui-même; dans la louange il n'est pas aussi à son aise ; l'éloge le fait grimacer, il ne l'accorde qu'à contre-cœur; et malheureusement pour lui, le poète, à l'époque impériale, ne se hasardait pas facilement à dire son avis sur tout ce qu'il voyait : le maître n'entendait pas raillerie sur cet article-là; l'admiration gé-

(1) *Acanthologie*, p. 272.

nérale, et sans exception, de tout ce qu'il faisait ou faisait faire, était le seul terrain où les muses pussent s'exercer en sûreté; partout ailleurs le danger dépassait de beaucoup l'honneur ou le profit qu'on pouvait espérer.

M. Viennet loua donc, et dans ce genre il montra sans doute quelques-unes des qualités qui le distinguent, une grande clarté dans la pensée, des idées bien arrêtées, la connaissance de beaucoup de choses, une expression vive et pénétrante; seulement il n'y avait dans ses pièces rien de bien original que les passages où il trouvait l'heureuse occasion de blâmer.

De ce genre est son *Épître à Napoléon* sur la généalogie que quelques courtisans essayaient de lui faire. Napoléon avait la petitesse de ne pas vouloir être un homme nouveau; ses flatteurs s'empressèrent de lui chercher une glorieuse origine dans les plus vieilles familles de France; c'est à cela que se rapportent les vers suivants de la troisième épître faite en 1804 :

. . Fouiller dans la Gaule et la Scandinavie,
Suivre chez les Gondi ta généalogie,
Sur un arbre séché, c'est trouver un beau fruit,
Et rendre un peu de vie au tronc qui l'a produit.
Oh! le plaisant aïeul qu'un prince scandinave!
Ce n'était pas ainsi que l'on flattait Octave.
Les courtisans Romains un peu mieux inspirés
Lui faisaient des aïeux dignes d'être admirés.
Et qu'importe la source où tu puisas la vie?
Jugera-t-on par là ton cœur et ton génie?
S'il fut un premier homme, il nous a créés tous.
Le plus pur de son sang parvenu jusqu'à nous
Enfle aujourd'hui peut-être, au fond d'une chaumière,
Les veines d'un manant qui ne s'en doute guère :
Et je ris de ce fat par son père ennobli,
Qui de ses vingt quartiers encore énorgueilli,
A dit en se pliant sous le héros d'Arcole :
« Il était gentilhomme, et cela me console ».
J'estime tes aïeux; mais j'aime mieux te voir

Être grand par toi-même, et ne leur rien devoir :
La France, en t'élevant au trône de ses maîtres,
A compté tes hauts faits et non pas tes ancêtres :
De cent Napoléons le superbe héritier
Ne brillera jamais de l'éclat du premier.
Fuis donc de ces flatteurs le funeste langage,
Laisse au commun des rois ce frivole avantage :
Tu ne dois pas souffrir, plus grand dans ta fierté,
Qu'on mêle à ta couronne un fleuron emprunté ;
En croyant t'enrichir on dérobe à ta gloire ;
Plus le but était loin, plus belle est la victoire :
Mesure la carrière, et sur le trône assis,
Contemple avec orgueil le point d'où tu partis ;
C'est aux murs de Toulon que ta race commence (1).

Ces vers étaient sans doute très-hardis pour l'époque où ils parurent ; aussi M. Viennet se loue-t-il, dans sa préface, d'avoir osé les faire, en même temps qu'il justifie, par des raisons très-solides, l'admiration qu'il avait alors pour l'Empereur, et déclare, avec autant de franchise que de bon sens, que l'immutabilité absolue n'est pas aussi honorable pour l'homme qu'on le répète tous les jours, et qu'il y a au contraire des circonstances où l'homme sensé doit modifier, quelquefois même changer ses opinions (2).

Les épîtres qui suivent celle de 1804 n'ont pas le même mérite : l'*Épître à Kotzebue* (1806) n'offre guère que des idées communes sur le classique et le romantique ; le fond des choses n'y est pas toujours vrai ; la forme même n'en est pas très-piquante.

L'*Épître à la Mort* (1807) est un discours philosophique, et d'une philosophie inquiète sur l'âme, son essence, sa destination : ce sont les éternelles questions de la métaphysique qui se représentent ici, sans même que l'expression

(1) T. I, p. 32 et 33 de l'édit. de 1827.

(2) Voy. la préface, p. xiv.

vienne les relever ni leur donner cette originalité de forme qui peut seule nous toucher aujourd'hui (1).

L'*Épître à Morrellet* (1808) sur la philosophie du dix-huitième siècle, et le caractère de ses principaux écrivains, et celle qu'il adresse à Raynouard (1809), où il soutient résolument la supériorité de Racine sur Corneille, sont l'une et l'autre fort remarquables.

L'*Épître à Napoléon* (1810) sur les embellissements de Paris n'a pas à beaucoup près le même mérite; ce qu'y dit le poète est aujourd'hui d'un intérêt bien faible; la pensée n'est pas même bien juste; je préfère de beaucoup l'*Épître à Fontanes* (1810), où se lisent deux tirades fort originales; dans la première, il blâme avec plus de verve peut-être que de vérité le goût du public pour des œuvres littéraires qui sortissent un peu du moule usé où on les avait jetées jusqu'alors :

Tout se confond.... les genres et les styles:
La sensibilité gagne les vaudevilles;
Euterpe nous redit les misères des cours;
Thalie en madrigaux nous redit ses amours,
Prend des airs de grandeur, et lourde, embarrassée,
En vers entortillés exprime sa pensée.
L'histoire est précieuse, et cherchant l'ornement
Ne peut plus sans ramper être simple un moment.
Usurpant l'euphémisme et l'onomatopée,
La gazette se guinde au ton de l'épopée;
Et le drame si cher aux sensibles bourgeois,
Pour qui de nos laquais plaident toutes les voix,
Si près de son berceau, le drame dégénère:
Il prend chez le vandale une face étrangère:
Et nous enrichissant des chefs-d'œuvre des Gots,
Fait du cintre au parterre éclater les sanglots.
Au nez de Poquelin, sans voiler sa statue,
L'Odéon retentit des cris de Kotzebue.

(1) On trouvera pourtant, p. 67 à 69, une exposition assez rapide de ces incertitudes philosophiques sur tous les points.

Le mélodrame informe arrive avec fracas,
Et mêlant rois, bergers, amourettes, combats,
Fantômes, loups-garous, pantomimes, sentences,
Dispute à l'Opéra la magie et les danses.
Trois temples sont ouverts à cet heureux bâtard,
Tout Paris pour le voir se presse au boulevard :
Par lui maint directeur sauvé d'une faillite
Dans ses coffres bondés étale son mérite ;
La province en raffole, et Melpomène en pleurs
Laisse enfin par ce monstre usurper ses honneurs (1).

M. Viennet ne voit pas ou ne veut pas voir que si les mélodrames ou les *cris de Kotzebue*, comme il les appelle, font abandonner la tragédie, c'est qu'en effet ils offrent plus d'intérêt qu'elle; et que, si celle-ci veut ramener ses amateurs, il faut absolument qu'elle joigne à la beauté de sa diction et à l'harmonie de ses vers les qualités que le public apprécie dans les pièces rivales.

Il en est de même quand il reproche au vaudeville de tourner à la sensibilité : où est le mal? pourrait-on lui demander, et quelle raison y a-t-il, autre que l'habitude, pour vouloir que le vaudeville soit toujours gai ou moqueur? Cessons donc de prendre pour règle unique du bien dans les arts ce qu'ont pensé nos aïeux.

On peut faire à M. Viennet un autre reproche plus grave encore, et qui malheureusement peut lui être adressé souvent : il a le défaut d'enchâsser dans ses vers, selon le besoin de la rime ou de la mesure, des mots dont il ne semble pas comprendre le sens, tant ils sont en contradiction avec ce qui précède ou ce qui suit : quand il dit, par exemple, que la gazette se guinde au ton de l'épopée, en *usurpant l'euphémisme et l'onomatopée*, c'est pis qu'une cheville, c'est un non-sens. Si l'auteur eût cherché dans le moindre vocabulaire la définition de l'*euphémisme*, sorte de figure par laquelle on adoucit ce

(1) VIENNET, *Épîtres*, n° 13, tom. I, p. 160.

qu'il peut y avoir de trop rude dans l'expression propre, il eût bien reconnu qu'il n'y a rien en lui qu'on puisse usurper, et qu'ainsi les deux mots

Hurlent d'effroi de se voir accouplés,

comme dit J.-B. Rousseau.

L'*onomatopée* est là bien certainement pour la rime, et pour la rime seule : cette figure consiste à former un mot dont le son représente, autant que possible, la nature de l'objet : *coucou*, *cricri*, *trictrac*, sont des onomatopées ; comment la gazette peut-elle l'*usurper ?* comment surtout peut-elle, en l'usurpant, se guinder au ton de l'épopée ? à moins que M. Viennet n'eût voulu dire la *prosopopée ;* c'est une figure plus ambitieuse, à laquelle peut s'appliquer l'idée d'*usurper*, et qui, personnifiant tout, peut paraître appartenir à l'épopée. Mais c'est encore un mot pour un autre ; et, d'ailleurs, il reste toujours l'*euphémisme*.

M. Viennet a été plus heureux dans la critique qu'il fait des méthodes expéditives proposées pour les études, méthodes dont la stérilité a toujours été égale à la magnificence des promesses :

A quoi bon disait l'un, dans vingt tomes en *us*,
Étudier des mots que Rome n'entend plus ?
Et du jargon des Grecs surcharger ma mémoire,
Quand je puis dans ma langue acheter leur histoire ?
Un autre à ce discours reculait gravement :
Tout beau, s'écriait-il, le latin est charmant :
Le grec a dans Homère une grâce adorable,
Et la méthode seule en était condamnable.
On pourrait, sans vieillir sur un gros lexicon,
Traduire en douze mois Tacite et Xénophon :
Des abrégés alors la commode science
Aux règles du calcul soumit l'intelligence ;
Le plus étroit cerveau, l'esprit le plus borné
Devait tout concevoir dans un terme donné :
L'enfance en tressaillait d'orgueil et d'allégresse :
L'espoir de tout apprendre éveillait sa paresse ;

Qui comptant par ses doigts se hâtait d'acquérir,
Et pensait à quinze ans n'avoir plus qu'à jouir.
Elle joignait sur l'heure aux deux langues classiques,
La musique, la danse et les mathématiques :
A l'escrime, au dessin accordait trois saisons,
Emportait la physique en cinquante leçons;
Défiait en six mois chimistes, astronomes,
Et consacrant le reste aux nouveaux idiômes,
Cet esprit merveilleux à tout initié,
Hors la danse, à vingt ans, avait tout oublié (1).

La satire est ici aussi vraie que vive et agréable; et l'on reconnaît déjà l'auteur qui devait, un peu plus tard, écrire les épîtres au *capucin*, aux *louangeurs du temps passé*, aux *Muses*, *sur les romantiques*, à *Hoffmann*, aux *chiffonniers*.

M. Viennet a donc, en grande quantité et souvent à un haut degré, des qualités précieuses dans son genre : on voudrait le voir y joindre la pureté du style, l'exactitude de l'expression et la justesse du coloris; mais tout cela lui manque la plupart du temps. J'ai déjà montré combien son expression le met souvent à côté de ce qu'il veut dire. L'incorrection de son style est plus impardonnable encore.

Il commence son *Épître à Hoffmann* par ce vers barbare :

Fais-toi jésuite, Hoffmann, et cesse *d'en* médire (2),

et ne s'aperçoit pas que *en* suppose ici *des jésuites*, qui n'est pas exprimé précédemment.

Il écrit dans son *Épître à Fontanes* :

Son génie *emparé* de la nature entière (3);

comme si le verbe *s'emparer* pouvait se prendre sans son pronom.

(1) *Épîtres*, tom. I, p. 158.
(2) nº 30, t. II, p. 123.
(3) *Épîtres*, nº 13, t. I, p. 161.

Dans son *Épître à Napoléon*, il ne veut pas que celui-ci souffre

Qu'on *mêle* à sa couronne un fleuron emprunté (1);

comme si on *mêlait* un fleuron à une couronne. Il représente au même endroit un noble *se pliant sous* le héros d'Arcole (2): c'est *pliant* qu'il fallait mettre. *Je plie et ne romps pas* (3), a dit avec raison La Fontaine; et non *je me plie.* Le verbe réfléchi ne s'emploie pas au figuré.

Ces taches sont graves; elles feront perdre à M. Viennet, au jugement de la postérité, la place que la vivacité de son esprit lui eût fait obtenir, s'il avait un peu moins redouté le travail.

LECTURE XLI. — *Les Traducteurs des Didactiques.*

Delille avait traduit les *Géorgiques* de Virgile en 1770. On sait quel succès eut cette traduction. Jusqu'alors les traductions en vers avaient été regardées comme des ouvrages de manœuvres plutôt que comme de véritables poèmes: Delille changea toutes les opinions à cet égard. Quand on vit un ton si élevé et des couleurs si poétiques, soutenues d'un bout à l'autre, on commença à reconnaître que les traductions en vers pouvaient faire une partie notable de notre littérature; et, en effet, depuis ce moment, les traductions se sont multipliées à un point extraordinaire.

C'est particulièrement dans la poésie expositive et ses diverses parties, qu'on voit s'exercer un grand nombre de lutteurs; là, en effet, la carrière à parcourir est ordinairement assez courte pour ne décourager personne; il y a d'ailleurs peu d'action, peu de narrations; et l'on est toujours plus à son aise quand on n'est pas pressé par la vivacité même des évènements de dire ce qu'exige l'ouvrage.

(1) *Épîtres*, n° 3, t. I, p. 33.
(2) p. 32.
(3) *Fables*, I, 20. *Le Chêne et le Roseau.*

Pendant la seule époque impériale, Théocrite a été traduit en prose par Gail et par Geoffroy; Firmin Didot a mis en vers plusieurs de ses éclogues; il y a joint le chant funèbre de Bion sur la mort d'Adonis, et celui de Moschus sur la mort de Bion (1); et Ginguené, dans la séance du 3 août 1810, de la troisième classe de l'Institut, a mentionné avec raison ce travail à propos de l'éloge que le jury avait fait de M. Tissot, et de sa traduction des *Bucoliques* de Virgile. On y louait assez maladroitement celui-ci de préparer une traduction de Théocrite (2), dont il n'a jamais rien paru. Ginguené sentant très-bien ce qu'il y avait de ridicule, dans la décision d'un prix, à compter en faveur d'un concurrent, non pas ce qu'il avait fait, mais ce qu'il avait l'intention de faire, dit dans son discours : « Enfin, M. Tissot peut bien avoir le projet d'une traduction en vers de Théocrite; mais M. Didot, qui en a aussi commencé une, a déjà publié sept idylles de ce poète, sans compter un grand nombre de fragments et plusieurs idylles entières de Bion et de Moschus » (3).

Voici quelques vers de la première éclogue de Théocrite; c'est le passage où le chévrier offre un prix à Thyrsis, si celui-ci veut chanter les louanges de Daphnis.

Je t'offre encore un vase élégamment sculpté
Dont une anse arrondie orne chaque côté,
Neuf, odorant, profond : vois-tu comme avec grâce
Le lierre se marie au laurier qu'il embrasse,
Et courant sur ses bords avec légèreté
De ses fruits orgueilleux étale la beauté.
Au fond du vase on voit une femme charmante,
L'artiste en longs replis a fait flotter sa mante,
Et dans un réseau d'or enfermé ses cheveux.
Deux amants à l'envi veulent fixer ses vœux :
Elle regarde l'un avec un doux sourire,

(1) Voy. ses *Bucoliques* de Virgile, petit in-8°, 1806. — Ouvrage gravé, fondu et imprimé par le traducteur.

(2) Voyez les *Rapports et discussions*, etc., 3e classe, p. 143.

(3) p. 147.

Tandis qu'à charmer l'autre on dirait qu'elle aspire.
Cependant par l'amour vainement consumés,
Ils brûlent, le feu sort de leurs yeux enflammés.
Près d'eux un vieux pêcheur tout courbé sur l'arène
Se prépare à lancer un long filet qu'il traîne :
L'âge a blanchi son front sans affaiblir son corps;
Il se hâte; on croit voir ses pénibles efforts,
Ses jambes sous le poids fléchissent accablées,
Et sur son col nerveux ses veines sont gonflées.
Regarde un peu plus loin sur ces côteaux voisins
Cette vigne pliant sous l'or de ses raisins
Et que garde un enfant assis sous le feuillage.
Non loin sont deux renards, l'un, ardent au pillage,
Se gorge de raisins écrasés sous sa dent;
L'autre non moins rusé, près du jeune imprudent
Se glisse, il veut ravir son dîner qu'il assiège :
L'enfant pour la cigale entrelace un beau piège
Où le jonc verdoyant s'unit avec l'osier;
Ces travaux importants l'occupent tout entier,
Il oublie et la vigne et jusqu'au dîner même (1).

Ces vers assurément ont de la grâce et du nombre poétiques, et comme ils rendent le texte avec une exactitude très-recommandable, on ne peut nier que la traduction de Théocrite par Firmin Didot ne soit digne, en beaucoup d'endroits, de nos éloges.

Lucrèce, poète si difficile, on pourrait dire si effrayant pour les traducteurs, a excité le zèle de Fontanes, non dans son entier, mais pour son sixième chant. Fontanes a plusieurs fois traduit des poèmes du genre expositif, au moins en partie : il l'a presque toujours fait avec succès; l'*Essai sur l'homme*, de Pope, le *Cimetière de village*, de Gray, en peuvent offrir la preuve. Ce travail était en effet absolument conforme au caractère de son talent, comme je l'ai dit précédemment (2), et il y a ainsi obtenu un succès qu'il au-

(1) Les *Bucoliques* de Virgile, précédées de plusieurs idylles de Théocrite, de Bion, de Moschus, suivies de tous les passages de Théocrite que Virgile a imités, traduites en vers français par F. Didot. Petit in-8°. Paris, 1806, p. 239.

(2) Ci-dessus, p. 49 et suiv.

rait dû poursuivre avec ardeur, au lieu de consacrer une partie de son activité à la culture d'un genre comme celui de l'épopée, où il ne pouvait qu'échouer misérablement.

Aucun poëte n'a été plus souvent traduit que Virgile ; et de toutes les œuvres de Virgile, les *Bucoliques* sont celles sans doute qui ont le plus souvent excité le zèle des traducteurs. Dès l'an 1516, Guill. Michel, dit De Tours, donnait à Paris les *Bucoliques de Virgile Maron avec cinq autres livres par lui composés ;...... tous par rime, translatés du latin en français* (1); depuis, Saint-Gelais, Louis Grandin, Marot et Leblanc, Pierre Tréhédan, Pierre de Marcassus, Guyot, un sieur P***, Richer, De la Roche, Gresset et un anonyme R. D. R., ont aussi mis, en tout ou en partie, les *Bucoliques* en vers français. La traduction de Gresset était de 1734 ; la suivante, de 1739; et jusqu'en 1800, que M. Tissot donna la sienne, nous n'en voyons pas tenter de nouvelle.

Mais à l'époque impériale, il y a un redoublement de zèle et d'efforts : après M. Tissot, Firmin Didot, Millevoie, de Langeac, Dorange et les libraires de Delille qui voulaient compléter la traduction de *Virgile*, donnent coup sur coup des versions en vers de ces pastorales (2).

Le succès, il faut l'avouer, n'a pas été en raison du nombre des concurrents ; Dussault n'hésite pas à attribuer leur insuffisance à l'extrême difficulté de l'œuvre : « Tous les littérateurs, dit-il (3), qui ont bien étudié Virgile, savent que ses éclogues sont la partie de ses œuvres la plus rebelle aux efforts des traducteurs ».

On peut contester la vérité de cette opinion de Dussault. Tous ceux qui s'exercent sur un auteur ancien,

(1) Voy. dans le *Virgile des Deux-Ponts* la notice littéraire et l'énumération des traductions françaises, p. cxci du tome I de l'édit. de 1808.

(2) Ce mouvement ne s'est pas ralenti. M. Rossignol, dans l'article sur les *Bucoliques*, inséré dans la *Gazette spéciale de l'instruction publique*, le 6 octobre 1842, dit que depuis le commencement du siècle ils n'ont pas eu moins de 19 traducteurs.

(3) *Annal. littér.*, t. IV, p. 66.

trouvent que leur modèle est à la fois le plus excellent et le plus difficile de tous les auteurs; le critique impartial sait reconnaître une grande difficulté partout; mais il ne doute pas qu'elle n'augmente avec les dimensions de l'ouvrage à traduire; et qu'ainsi la traduction des *Géorgiques* ne soit une œuvre plus difficile que celle des *Églogues*, et à plus forte raison celle de l'*Énéide*. C'est, au reste, ce qu'exprimait très-nettement le jury de la 3e classe de l'Institut, qui, appelé à prononcer sur un grand prix de deuxième classe à donner à l'auteur de la meilleure traduction en vers de poèmes grecs ou latins, avait d'abord exclu les traductions des poèmes épiques anciens, parce que, disait-il, il les regardait comme des ouvrages dignes, par l'étendue du travail et la supériorité de talent qu'elles exigent, d'aspirer à un grand prix de première classe (1).

M. Rossignol, dans une dissertation savante, qu'il a publiée dernièrement sur les *Bucoliques* de Virgile (2), admet, sur la difficulté de la traduction de cet ouvrage, une opinion plus extrême encore que celle de Dussault : il prononce qu'il est absolument impossible de bien traduire les églogues, excepté peut-être celles de *Pollion* et de *Silène*.

Les raisons qu'il donne à l'appui de ce jugement sont curieuses : « la nature, dit-il, n'avait point créé Virgile pour la poésie pastorale : ce genre demande un génie souple, naturel, capable de descendre jusqu'aux plus simples naïvetés de la vie ordinaire; et le génie de Virgile, grave, sérieux et mélancolique, l'appelait de préférence aux peintures élevées, pathétiques et tendres. Il fut donc malheureux, j'ose le dire, dans le choix de son premier modèle...... Il est à regretter qu'il n'ait point choisi (pour l'imiter), un autre poète que Théocrite. Qu'est-il résulté, en effet, de cette association inégale et discordante? C'est que pour

(1) *Rapports sur les prix décennaux*, 3e classe de l'Institut, p. 142.

(2) Voyez la note 2 de la page précédente.

exprimer des idées simples et naturelles, pour peindre des scènes naïves et gracieuses, Virgile n'a trouvé qu'une forme pompeuse, solennelle et sans variété; que les bergers ont parlé chez lui comme des héros, et que l'humble chalumeau a résonné chez lui comme la trompette épique. ..... Oubliez maintenant cette molle et suave harmonie (du style), pour donner sans partage votre attention à la pensée : vous serez souvent frappé du défaut d'unité de lieu et de sujet, et vous verrez que le tissu de ces petits drames ne se compose souvent que d'idées incohérentes et mal assorties. Or, cette décomposition qui serait si funeste aux pastorales de Virgile, une traduction française la leur fait nécessairement subir..... je ne pense donc pas qu'il soit possible de donner jamais en français une traduction des *Bucoliques* capable de satisfaire un critique sévère et un homme de goût : je n'excepte que deux éclogues, la quatrième et la sixième, parce que, dans ces deux morceaux, le ton s'élève jusqu'à l'épopée, et que le génie du poète, à l'aise, a pu suivre sans entraves la voie où la nature l'appelait » (1).

Je ne combattrai pas ici par des raisonnements à perte de vue l'opinion de M. Rossignol; j'y opposerai seulement le jugement de Dussault sur le même ouvrage, remarquable, dit-il, par « ce style où le goût le plus exquis a su fondre par un artifice admirable, et sans la moindre trace d'affectation, ce que la simplicité champêtre des âges les plus reculés a de naïf et même de rustique, avec tout ce que l'urbanité des siècles les plus polis offre de délicat et même de raffiné » (2).

A voir ces jugements si contradictoires, rendus sur le

(1) Voir la *Gazette spéciale de l'inst. publique*, 6 octobre 1842, p. 188.

(2) *Annal. littér.*, t. II, p. 269. Je n'ai pas besoin d'ajouter que tous les critiques ont été de l'avis de Dussault, qu'ils ont toujours admiré dans *Virgile* les qualités que M. Rossignol prétend y manquer.

même sujet par deux hommes très-versés dans la littérature ancienne, n'est-il pas évident que ni l'un ni l'autre n'a rien éprouvé naturellement de ce qu'il accuse; que tous les deux au contraire y ont senti ce qu'ils y voulaient sentir, subordonnant toujours leurs prétendues impressions aux qualités ou aux défauts qu'ils avaient besoin de reconnaître dans le texte, et qu'ils ne manquaient pas en effet d'en faire sortir.

Je ne connais rien qui soit plus propre que ces comparaisons à dégoûter les hommes sensés des dissertations des érudits sur les matières de goût; dans cette insensibilité absolue aux beautés littéraires qui les caractérise, on est sûr qu'ils donneront toujours pour l'expression de la vérité, le fantôme que leur a fait composer le besoin d'être chefs d'école; l'envie de dogmatiser, et de présenter sous une forme plus ou moins ingénieuse ce qu'ils appellent *un point de vue nouveau*, qui n'est en réalité qu'une combinaison séduisante de lieux communs et de pensées fausses.

Laissons donc ces jeux d'esprit pour ce qu'ils sont, et rapportons-nous-en à des juges moins soumis à leurs systèmes particuliers.

Les traducteurs des *Éclogues* de Virgile ont été jugés par la troisième classe de l'Institut, chargée de donner un prix à la meilleure traduction des poèmes grecs ou latins, avec une grande pureté de goût, soit dans le jury, soit dans la commission; malheureusement, la discussion, ouverte sur leur valeur comparative n'a guère amené que des dissertations sans objet, et des rapprochements ingénieux auxquels manque toujours la preuve que des citations bien faites pouvaient seules fournir. « Des quatre traductions des *Éclogues* de Virgile, celle de M. Didot, dit le jury de l'Institut, a le mérite d'une fidélité continue pour le sens, et d'une versification très-soignée; mais la couleur et la grâce de Virgile ne s'y retrouvent pas. Celle de M. de Langeac se distingue par une poésie qui a de la douceur, de l'harmo-

nie, et qui rappelle en quelques endroits la mollesse et la grâce de l'original; mais la couleur en est vague, le ton peu varié, et trop souvent le sens de l'original y est paraphrasé ou faiblement rendu. Celle de M. Millevoie offre des morceaux très-bien écrits, mais en petit nombre. En recherchant une fidélité trop littérale, il a donné à son style une marche contrainte; il a des constructions pénibles, quelquefois même incorrectes. On ne retrouve pas dans cette traduction l'élégance pure et facile qu'on a louée dans ses premiers ouvrages. Celle de M. Tissot a paru fort supérieure aux trois autres; elle réunit à un plus haut degré les qualités qui composent le mérite d'une bonne traduction en vers. Le sens y est fidèlement rendu; la poésie y est correcte et offre en même temps de la variété dans l'harmonie et dans les formes; le style a même une marche libre et ferme, et ne fait point sentir cette contrainte si difficile à éviter dans les traductions » (1).

Le jury termine en proposant de donner le prix à la traduction des *Églogues* de Virgile, par M. Tissot.

Le jugement de Dussault est conforme à celui du jury de l'Institut : « Sa traduction, sur laquelle M. Tissot revient sans cesse d'édition en édition, pour la perfectionner, sans être encore arrivée à ce point qui ne laisse plus rien à désirer, est du moins parvenue à ce degré de mérite relatif qui décide incontestablement de la supériorité. Elle l'emporte, sans contredit, sur ses nombreuses rivales » (2).

Voyons donc ce qu'a été cette traduction : donnons ici comme un exemple du style et de la fidélité du traducteur, sa fameuse tirade de Mopsus, dans la cinquième éclogue (3) sur la mort de Daphnis :

(1) *Rapports et discussions sur les prix décennaux*, 3e classe, p. 142.

(2) Voy. les *Annales littéraires*, t. IV, p. 65.

(3) VIRG., *Bucol.*, V, v. 20 et sqq. *Extinctum nymphæ crudeli funere Daphnim Flebant.*

L'infortuné Daphnis expirait dans sa fleur :
Les Nymphes le pleuraient : témoins de leur douleur,
Vous répétiez leurs cris, fleuves, vallons paisibles :
Lorsque, embrassant d'un fils les restes insensibles,
Sa mère inconsolable accusait tous les dieux.
Nul troupeau, cher Daphnis, dans ces jours odieux,
N'effleura l'onde claire ou les tendres herbages.
Daphnis, entends ces monts et ces forêts sauvages :
Ils disent qu'en Afrique, au bruit de ton malheur,
Les lions consternés rugissent de douleur.
Daphnis soumit au joug les tigres de Phrygie,
Au dieu de la vendange il consacra l'*orgie*,
Et le thyrse enlacé d'un flexible rameau.
De même que la vigne embellit un ormeau,
Que la grappe à son tour rend la vigne plus belle,
Qu'une riche moisson est l'orgueil de Cybèle,
Ainsi tu fus des tiens l'ornement et l'amour.
Tu meurs, Flore et Palès nous quittent sans retour.
Apollon fuit nos champs autrefois ses délices ;
A la molle hyacinthe, aux éclatants narcisses,
L'épine avec ses dards dispute les vallons :
Et quand un juste espoir confie à nos sillons
Le superbe froment ou les orges fertiles,
L'été n'y voit jaunir que des herbes stériles :
Accourez à ma voix, venez jeunes pasteurs :
Daphnis a demandé de champêtres honneurs :
Que le sol par vos mains soit jonché de feuillage,
Que sur l'onde limpide inclinant leur ombrage
Ces arbres enlacés tressent des berceaux verts,
Et protègent sa tombe où nous lirons ces vers :
« Je fus Daphnis, connu jusqu'au séjour suprême ;
Berger d'un beau troupeau, j'étais plus beau moi-même » (1).

Les épîtres et les satires d'Horace, traduites par Daru ; l'*Art d'aimer* d'Ovide, rendu par de Saint-Ange ; Catulle, Tibulle et Properce, traduits par M. Mollevant ; Properce, tourné aussi en vers français par M. Denne-Baron ; Perse, déjà mis en français par Sélis, en 1775, traduit de nouveau, en 1812, par Raoul ; la traduction de Juvénal, par

(1) Voy. la 4[e] édit. des *Bucol.* traduites par M. Tissot. In-18, 1822.

le même, en 1811, et par M. Méchin, vers le même temps (1), montrent combien il y avait d'ardeur chez tous nos poètes pour faire passer dans notre langue les beautés des anciens.

Je ne puis faire connaître ces nombreux travaux, dont le mérite est incontestable, et qui pourtant n'empêcheront pas, sans doute, d'autres poètes de recommencer les mêmes efforts, pour reproduire encore les mêmes poëmes.

Qu'il me suffise de dire qu'on trouve presque partout une grande correction dans le langage, une construction convenable dans les vers, et le sens bien entendu : c'est là certainement ce qu'on doit le plus souhaiter dans la traduction d'un auteur.

Ensuite, chacun y a mis, selon ses moyens, un peu plus ou un peu moins d'énergie, de rapidité, de couleur poétique; mais, en somme, la traduction en vers de la poésie expositive, sans être peut-être aussi brillante que celle de l'épopée à la même époque, ne pourrait, sans injustice, être passée sous silence dans une revue de ce qu'a produit la poésie française à l'époque impériale.

Je cite ici quelques vers de la traduction de Juvénal, par M. Méchin, qui a exposé en peu de mots, et fort simplement, son système de traduction : « J'ai tâché, dit-il, d'être exact, parce qu'il s'agissait de traduire, et non d'imiter; énergique, parce que Juvénal est véhément. Les anciens connaissaient ou pratiquaient peu l'art des transitions..... ; je n'ai pu en substituer là où le texte ne m'en fournissait pas » (2).

Ces principes sont assurément fort raisonnables; voyons

(1) Elle n'a paru qu'en 1817 (in-8°, chez Didot l'aîné); mais l'auteur nous apprend dans sa préface, p. vj, que sa traduction était faite en grande partie quand le *Mercure de France* annonça, en 1811, celle de Raoul, et en cita quelques passages.

(2) *Satires de Juvénal*, traduites en vers français, par M. le baron MÉCHIN, préface, p. xvij.

l'exécution. Je prends pour exemple ce passage de la première satire, où Juvénal explique comment la vue de tant d'indignités le force à écrire des satires :

Né sur les bords du Nil, en un fangeux bourbier,
Crispin hier encore esclave dans Canope,
De la pourpre de Tyr fièrement s'enveloppe :
Et les doigts en sueur agite avec fierté
Des anneaux élégants faits exprès pour l'été :
Un or plus lourd répugne à sa délicatesse.
Ah ! la satire échappe au courroux qui me presse :
Et fussions-nous d'airain, sans être révoltés,
Comment souffrir l'excès de tant d'indignités?
Comment voir un Mathon de sa masse grossière,
Pour la première fois emplir une litière ?
Plus loin ce délateur, des plus nobles patrons,
Convoiter les débris qu'à d'illustres maisons
N'a point encore ravis sa sordide avarice?
Massa le redouter? Carus près du supplice,
Conjurer par ses dons un imminent trépas?
Et Latinus livrer sa femme entre ses bras ?
Puis-je me taire alors qu'une vieille opulente
Ose de tous mes biens, trompant ma juste attente,
A son indigne amant faire un don solennel,
Et de ses bras flétris l'élever jusqu'au ciel ?
Voilà tout le secret d'une prompte fortune.

. . . .

La colère m'enflamme et dessèche mon sang,
Quand s'offre à mes regards cet insigne brigand,
Spoliateur hardi des biens de son pupille,
D'un troupeau de clients embarrassant la ville;
Lorsqu'un vil Marius condamné vainement,
Brave le déshonneur s'il sauve son argent,
Boit dès la huitième heure, et fier de ses rapines,
Dans son exil se rit des vengeances divines.

. . . .

Non, ce n'est point Hercule et ses nobles travaux,
Non, ce n'est point Icare expirant dans les flots,
Et son père planant dans les champs de l'aurore,
Ni le fier Diomède, ou le vieux Minotaure,
Que doivent désormais célébrer mes écrits,
Quand de legs par les lois à sa femme interdits

L'époux qui l'a livrée accepte l'infamie ;
Et que vil complaisant en son ignominie,
Il promène les yeux sur ses riches plafonds
Et tout éveillé ronfle au milieu des flacons,
Tandis qu'à ses côtés sa honte se consomme.
Pour oser commander les légions de Rome
Quels titres a cet autre ?... Oh ! les plus glorieux !
Il a su dissiper les biens de ses aïeux :
Il nourrit des chevaux ; sa main patricienne
Fatigue de ses chars la voie Emilienne ;
Et récemment encor, moderne Automédon,
Il conduisait le char où nous vîmes Néron
Presser entre ses bras son étrange maîtresse (1).

On reconnaît d'abord, à la lecture de ce morceau, que le texte est assez fidèlement traduit ; 2° la traduction ne manque pas de véhémence ; les mouvements de l'original sont assez bien reproduits en français ; 3° il y a en général de l'harmonie et de la facilité dans les vers ; voilà le bon côté. Voici maintenant les défauts de cette traduction : 1° M. Méchin n'est pas scrupuleux sur le choix de ses épithètes ; on trouve : un *fangeux bourbier*, comme si un *bourbier* pouvait être autre chose que *fangeux* ; ailleurs, c'est le *fier Diomède* et le *vieux Minotaure*, qui pourraient devenir, sans que le sens y perdît rien, le *fier Minotaure* et le *vieux Diomède* : ces épithètes n'ont donc rien de caractéristique, et un poète plus sévère que M. Méchin ne les eût pas admises ; à plus forte raison ne les eût-il pas prêtées à son auteur ; 2° c'est une faute du même genre que celle qui lui fait employer des périphrases mal en rapport avec ce qu'il veut dire : ici, Crispin agite des anneaux d'or *avec fierté*, au lieu de le faire avec *orgueil* ou *vanité ;* là, sa main *patricienne fatigue la voie Emilienne de ses chars*, comme si une main pouvait posséder des chars, fatiguer une route, et que le patriciat y fît

(1) JUVÉNAL, Sat. I, v. 26 à 62. — MÉCHIN, p. 5 à 9.

quelque chose; 3° quelquefois aussi l'expression n'est pas parfaitement française : *spoliateur des biens de son pupille* est un pléonasme insupportable ; il fallait *spoliateur de son pupille;* car on dépouille quelqu'un de sa chose ; on ne dépouille pas la chose de quelqu'un; un or plus lourd *répugne à sa délicatesse*, tandis que c'est plutôt *sa délicatesse qui répugne* à se charger de bijoux trop pesants ; la satire *échappe à son courroux*, semble signifier que son courroux ne peut l'atteindre, et le sens est que ce courroux la produit ; *remplit une voiture de sa masse grossière*, est une expression qui ne s'entend pas; la colère qui *dessèche le sang* ne vaut pas mieux ; 4° enfin, la construction n'est pas toujours claire ; celle-ci par exemple : *comment voir plus loin ce délateur convoiter les débris des plus nobles patrons que sa sordide avarice n'a point encore ravis à d'illustres maisons?...* est à peine susceptible d'analyse ; *comment voir Massa le redouter* est plus clair sans doute, mais n'est pas plus français ; *comment voir Carus, près du supplice, conjurer un imminent trépas par ses dons,* n'est pas non plus une tournure heureuse.

Tout cela montre ce que j'ai déjà répété souvent, l'immense difficulté de bien écrire en français, et d'y rendre les vers composés dans une langue beaucoup moins scrupuleuse, et dans un système de versification qui laissait bien plus de latitude au poëte : de sorte que, malgré son mérite incontestable, la traduction de M. Méchin ne saurait passer pour un modèle ; celle de Raoul est de beaucoup supérieure ; elle a mérité sa réputation, et doit toujours être nommée avec les *Bucoliques* de M. Tissot, et plusieurs autres ouvrages, parmi les traductions qui élèvent l'époque impériale au-dessus de toutes les autres dans ce genre de travail.

LECTURE XLII. — *L'Apologue.* — HOFFMANN, BOISARD, GRENUS, AGNIEL, Mme JOLLIVEAU, BOUFFLERS, GUICHARD, DUTRAMBLAY.

L'apologue a de nombreux représentants à l'époque impériale comme à toutes les autres époques de notre histoire littéraire, au moins depuis La Fontaine. Le succès de ce grand poète a été tel qu'il a produit une nuée d'imitateurs, qui tous jurent en commençant qu'ils ne sont point assez téméraires pour vouloir marcher sur ses traces; et pourtant ils ne font, la plupart du temps, que le copier, qui plus, qui moins.

Aussi, parmi tous ces imitateurs, copistes sans génie, n'en surnage-t-il qu'un bien petit nombre; à peine se rappelle-t-on le nom d'un fabuliste du siècle dernier, si l'on excepte Lamotte et Florian.

De tous ceux qui ont vécu au commencement de ce siècle, Arnauld sera probablement le seul que son originalité et le mérite incontestable de ses fables sauveront de l'oubli. Quant aux autres, tels que Grenus, Formage, Mme Jolliveau, Ginguené, Guichard, Mancini-Nivernais, Monvel, Aubert, Hoffmann, Agniel, Jauffret, Sélis, Le Bailly, Boisard, et tant d'autres, ils resteront dans le nombre de ceux qui ont rimé des allégories plus ou moins ingénieuses, les uns avec grâce ou facilité, les autres assez maladroitement.

Ce n'est pas qu'on ne puisse trouver chez plusieurs d'entre eux de très-jolis apologues, souvent aussi nouveaux par le fond des idées qu'agréables par la mise en œuvre. Mais le talent de raconter et de trouver des rapprochements ingénieux est si commun chez nous, nous avons des poètes qui y ont tellement excellé, que ce qui ne s'élève pas beaucoup au-dessus du niveau général, se perd dans cet immense océan de nos bonnes fables.

N'est-ce pas, par exemple, une charmante narration que la *Nouveauté* d'Hoffmann ? et si l'on trouvait une pièce pareille dans Phèdre ou dans Ésope, aurait-on assez de louange pour elle ?

Aux lieux où règne la Folie
Un jour la Nouveauté parut :
Aussitôt chacun accourut,
Chacun disait : qu'elle est jolie !
Ah ! madame la Nouveauté,
Demeurez dans notre patrie,
Plus que l'Esprit et la Beauté,
Vous y fûtes toujours chérie.
Lors la déesse à tous ces fous
Répondit : Messieurs, j'y demeure :
Et leur donna le rendez-vous
Le lendemain à la même heure ;
Le jour vint : elle se montra
Aussi brillante que la veille :
Le premier qui la rencontra
S'écria : dieux ! comme elle est vieille (1).

La fable suivante, de Boisard (2), a de l'originalité et de la vigueur dans l'expression ; elle sort d'ailleurs un peu de la forme commune des apologues, et mérite d'être citée ici :

Quelqu'un dit à Lycurgue : on préfère partout
Le gouvernement populaire :
Je ne conçois pas votre goût
Pour le gouvernement contraire.

(1) *Alm des Muses* p. 1803, p. 238.

(2) On attribue à Boisard, je ne saurais dire sur quelle autorité, la fable suivante, qui ne se trouve pas dans ses œuvres, et que l'on prétend se rapporter à l'époque où Louis XVIII alors à Mittau, sollicité par Bonaparte de renoncer, pour lui et pour sa famille, au trône de France, avec menace, en cas de refus, de se voir privé des secours que lui donnaient quelques gouvernements, répondit au premier consul par une lettre pleine de noblesse et de fermeté. La fable en question, intitulée le *Chêne et le vent*, fait allusion à ces menaces de Napoléon et à la réponse du roi :

De mes rameaux brisés la vallée est couverte,
Disait au vent du nord le chêne du côteau.
Dans ton courroux, barbare, as-tu juré ma perte,
Tandis que je te vois caresser le roseau ?
— J'ai juré, dit le vent, d'abattre le superbe
Qui me résiste ainsi que toi,
Et je laisse en paix le brin d'herbe
Qui se prosterne devant moi.
Tâche de désarmer ma haine,
Ou j'achève à l'instant de te déraciner.
— Je puis tomber, reprit le chêne,
Je ne saurais me prosterner.

Lycurgue répondit : avez-vous des enfants?
— J'en ai dix. — En ce cas, je vous donne du temps :
L'occasion est des plus belles :
De ce gouvernement que vous me proposez,
Faites l'essai d'abord chez vous, si vous l'osez,
Et vous m'en direz des nouvelles (1).

Le style de GRENUS est bien négligé : il y a des mots qui ne sont pas pris dans leur sens exact; des hémistiches, peut-être même des vers entiers, qui ne sont là que pour la mesure ou la rime; son *Coucou* en donnera la preuve; du moins l'idée en est neuve, et la morale parfaitement vraie.

Un sansonnet de sa cage avait fui,
Et vers les champs volait d'une aile agile :
Un coucou le rencontre et l'*apostrophe* ainsi :
De nous autres oiseaux que dit-on à la ville?
Du rossignol y prise-t-on les chants?
— Très-fort. — De la fauvette? — On dit qu'elle est gentille,
Et l'on vante les soins qu'elle a pour sa famille.
— Et du merle? — Le merle a bien ses partisans :
On trouve qu'il siffle avec grâce.
— Et de moi, que dit-on? — De toi, pas un seul mot :
Personne ne s'en embarrasse.
— De moi, rien, me dis-tu? *me prend-on pour un sot?*
De ces gens-là vraiment la bêtise est extrême.
De moi l'on ne dit rien! mais j'en parlerai, moi,
Et mes chants désormais seront pleins de moi-même.
Que de gens qui seraient ignorés comme lui
Si d'eux ils ne parlaient sans cesse!
L'impudence les sert, et souvent cette espèce
En se louant beaucoup séduit encore autrui (2).

Que de taches dans ces vers! et pourtant Grenus est un de ceux dont les fables ont été le plus vantées.

Grenus que La Fontaine inspire (3),

a dit un poète, en faisant l'énumération des écrivains

(1) *Alman. des Muses* pour 1805, p. 146.
(2) Voyez les *Fables* de GRENUS, et l'*Alm. des Muses*, p. 1803, p. 44.
(3) *Alman. des Muses* pour 1801, p. 125.

auxquels il avait dû quelques consolations pendant une longue maladie. Ces éloges exagérés, comme ceux qu'on donne aux auteurs vivants, n'empêchent pas la critique de découvrir les vers faibles, inutiles ou déplacés, que l'auteur laissait trop facilement se glisser dans ses compositions. Indépendamment des expressions et du style lâche et décoloré, qu'on peut remarquer dans cette fable, ce mot *l'apostrophe* du troisième vers est tout-à-fait impropre; il fallait *l'interroge : apostropher* ne s'emploie que quand on veut exprimer un discours brusque et outrageant : ici c'est un simple renseignement que le coucou demande. — *Me prend-on pour un sot*, en réplique à ce qu'on ne dit pas un seul mot de lui est absurde, il fallait : *Quoi! l'on méconnaît mon mérite ; on ne m'apprécie pas*, etc. — *La bêtise de ces gens est extrême :* quelles gens? on n'a nommé personne. Ensuite, est-ce bien la *bêtise;* n'est-ce pas plutôt l'*ignorance*, l'*incapacité* qu'il faut leur reprocher? — *Cette espèce*, qui vient plus loin, ne vaut rien non plus : on ne sait à quoi ce mot se rapporte; il n'y a devant lui que *des gens*, et ce terme générique ne peut constituer une espèce. — *Cette espèce séduit autrui en se louant : autrui* n'a aucun rapport rationnel avec *espèce ; autrui* signifie *autre homme ;* rapporté à certains hommes, comme des gens *qui se parent des dépouilles d'autrui*, il ne faut pas *nuire à autrui*, faire *à autrui* ce que nous voulons qui nous soit fait, il a un sens parfaitement clair; une espèce qui fait quelque chose à *autrui*, c'est-à-dire à un autre homme, n'a pas le sens commun.

M. Agniel a fait aussi des fables qui ont eu quelques succès, et qui sont, comme les autres, bien oubliées de nos jours : c'est le style, c'est la couleur, c'est le mouvement poétique qui lui manquent.

Sa fable du *Dogue et l'Anon* en peut donner la preuve ; elle est assez courte pour être citée tout entière : je sou-

lignerai les expressions impropres ou mal employées, ainsi que les vers ou les mots mis pour la rime :

> *Un* vieux dogue en raillant complimentait *l'*ânon,

il fallait *un ânon*, puisqu'il avait mis *un vieux dogue*,

> Sur la longueur de ses oreilles.
> Vraiment lui dit l'*aliboron*,
> C'est *être connaisseur et* juger à merveilles.
> Tous les baudets de ce canton
> Pourraient-ils se flatter d'en montrer de pareilles ?
> Un sot est toujours sot : c'est l'ânon de mes vers :
> *Jamais sur aucun point son orgueil ne déroge :*
> On le voit toujours prêt à prendre pour éloge
> La critique de ses travers (1).

La *Paille et l'ambre* de Mme JOLLIVEAU nous montre comment on peut réduire, sans renoncer à la délicatesse ni à la grâce, une fable aux plus petites dimensions ; celle-ci n'a que quatre vers, et tout s'y développe facilement :

> La Paille un jour disait : quel charme ainsi m'attire,
> Ne puis-je, ambre puissant, résister à ta loi?
> — Tu le peux, mais il faut te tenir loin de moi.
> Cet ambre est le plaisir qu'on craint et qu'on désire (2).

BOUFFLERS a fait aussi des fables : ses *Deux pinsons* commencent et finissent fort agréablement; mais il y a dans le centre un développement d'une longueur énorme, d'autant plus insupportable qu'il est parfaitement inutile ; je le supprimerai.

> Certain petit pinson né natif de sa cage
> Du mieux qu'il pouvait consolait
> Un de ses pareils d'un autre âge
> Que l'on avait pris au filet,
> Et logé depuis peu sous le même grillage.
> Mon père, je vous plains, disait le jeune oiseau ;
> Mais de tant de regrets je ne vois pas la cause :
> Manque-t-il ici quelque chose,

(1) *Alman. des Muses* pour 1810, p. 112.

(2) *Alman. des Muses* pour 1807, p. 268.

Ne nous donne-t-on pas notre millet, notre eau,
Et le matin du sucre, et le soir du gâteau?
. . . . (1).
Mais vous restez muet, répondez donc, mon maître :
Ami, dit le captif encor plus attristé,
Sois heureux, puisque tu peux l'être,
Dans la prison qui t'a vu naître;
Moi, j'ai connu la liberté (2).

Jean-François GUICHARD a publié en 1802 huit livres de fables; les sujets étaient pour la plupart tirés d'écrivains étrangers: et même, lorsqu'il a rencontré dans les écrivains français des traits de morale qui lui inspiraient le désir de les mettre en action, il n'a pas hésité à s'en emparer; il déclare dans son avant-propos qu'il serait heureux s'il pouvait s'appliquer ce que Phèdre a dit de lui-même en traitant les sujets d'Ésope : *invenit ille, nostra perfecit manus;* ce qu'il a inventé je l'ai perfectionné (3). Il faut répondre à Guichard, qu'au temps de Phèdre, Ésope était presque le seul fabuliste connu : celui qui le perfectionnait avançait l'art, et méritait par cela seul une éternelle renommée. Ce n'est plus assez aujourd'hui; il y a d'autres modèles que les écrivains qu'il cite, et ce n'est pas assez de faire un peu mieux qu'eux, si le poète n'a pas et par lui-même une perfection suffisante pour fixer l'attention du public, il ne peut compter sur l'approbation des connaisseurs.

Or, on peut dire que ces qualités manquent presque entièrement à Guichard : il n'a ni le sentiment de la poésie, ni même celui de la langue française; on trouve dans ses fables, et pour ainsi dire à tous les vers, des fautes qu'un versificateur sensible, ni surtout un écrivain exercé ne feraient jamais.

Ses *Deux épis* (4) en peuvent donner la preuve.

(1) Ici est le long discours du jeune pinson.

(2) *Poésies* de BOUFFLERS, et *Alm. des Muses* pour 1807, p. 45.

(3) *Fables et autres poésies*, etc. In-12, 1802, impr. de Suret, p. vij.

(4) Liv. I, f. 2.

Un babillard d'épi sec, allongé, sans grain,
Voisin d'un bien touffu, lui disait : camarade,
Dieux ! comme vous penchez ! seriez-vous donc malade ?
— Malade, moi ? non, c'est que je suis plein.
Avec le sens commun ainsi toujours en guerre
Le sot, vide, léger, porte sa tête au vent :
Tandis que le savant,
Rempli, baisse la sienne et regarde la terre.

On ne sait en vérité ce qui est le pire ici de la facture des vers, du choix des expressions ou de la pensée. Où Guichard a-t-il pris que la tête baissée vers la terre fût le caractère distinctif des savants ? et qu'un sot se reconnût à ce qu'il porte la tête au vent ? la moralité n'a donc aucune apparence de vérité ; et c'en était assez pour rejeter la fable.

Mais que dirai-je des vers, et surtout du français ? *Malade, moi ? non, c'est que je suis plein,* n'est-il pas un des vers les plus inharmonieux qu'on puisse faire ? et le rejet de *rempli* au vers suivant après le petit vers, *tandis que le savant,* ne prouve-t-il pas que l'auteur ne sentait pas notre versification.

Il ne sentait pas davantage notre langue. Est-ce un français qui a pu écrire *un babillard d'épi* pour *un épi babillard ?* et *voisin d'un bien touffu*, pour voisin *d'un autre*, ou voisin *d'un épi bien touffu*, si toutefois *touffu* est le mot propre, car il ne se prend jamais qu'en parlant du feuillage, et non en parlant des fruits. Qu'est-ce de même qu'un *savant rempli ?* depuis quand ce mot tout seul peut-il être pris en bonne part ?

D'autres exemples pris au hasard ne seraient pas plus favorables : dans la *Chandelle et les mouchettes* (1), Guichard affecte un ton de légèreté et d'en-train qui fait encore mieux ressortir son ignorance profonde des belles formes de la langue.

(1) Liv. III, f. 8.

Trève de propos, finissez;
Pour me servir vous êtes faites,
Dit, certain soir, la chandelle aux mouchettes;
Je vous fais renvoyer si vous n'obéissez,
Assez nettement je m'explique,
C'est entendu, je crois. — Mouchettes sans réplique
Humblement de s'en approcher,
Et de l'éteindre au lieu de la moucher.
Qui se montre impérieux maître,
Dans son valet n'aura qu'un traître.

Je ne crois pas qu'il soit possible de rien trouver de plus mal écrit que cette fable : tous les mots à effet semblent avoir été choisis en dépit du bon sens.

Par exemple, *trève de propos* ne vaut rien ; c'était des *raisons* que les mouchettes donnaient, et non des *propos;* il fallait donc *trève de raisons*, et mieux encore *assez de raisons*, ou *c'est trop de raisons, finissez.*

Dit, certain soir, est détestable, il fallait : *disait un soir*, qui est bien plus coulant et plus naturel.

Je vous fais renvoyer est un contre-sens; la chandelle doit dire *je vous renvoie, je vous jette à la porte. Faire renvoyer* suppose qu'on ne peut commander que par un intermédiaire.

Si vous n'obéissez n'est pas un contre-sens; mais c'est au moins un non-sens, puisqu'on ne sait jusqu'ici ce qui a pu amener la dispute; et que l'hémistiche *trève de propos* semblerait indiquer qu'il est question de médisance ou de rapports calomnieux plutôt que de désobéissance.

Assez nettement je m'explique : non certes; on peut dire même que la chandelle ne s'explique pas du tout, et que ce vers n'est là que pour la rime, car il ne signifie absolument rien.

C'est entendu, je crois, est un hémistiche tout aussi superflu que le vers précédent; il est là pour compléter les douze syllabes; du reste, il n'y a rien d'entendu du lecteur,

sinon que Guichard a voulu prendre dans cette réprimande le ton leste et absolu des grands seigneurs, et qu'il l'a copié avec la grâce d'un cordonnier endimanché.

Mouchettes sans réplique ; c'était *sans répliquer* qu'il fallait ; *sans réplique* est un barbarisme dans la circonstance présente.

Humblement de s'en approcher : quel français, juste ciel ! et qui a jamais parlé ainsi ? Cet adverbe séparé de son verbe par la préposition *de* est abominable : *s'en approcher*, s'approcher de quoi ? s'il vous plaît : de la chandelle sans doute. Mais où est-elle nommée ? dans une phrase déjà fort éloignée et à laquelle on ne peut plus penser.

La tournure surtout est détestable. La Fontaine a écrit avec autant de rapidité que de grâce :

Ainsi, dit le Renard, et flatteurs d'applaudir (1),

et cette dernière phrase fait ici un fort bon effet. Guichard avec cette manie d'imitation maladroite qui le caractérise, remplace ce membre élégant et rapide par cette queue aussi lourde que trivialement barbare : *mouchettes sans réplique humblement de s'en approcher et de l'éteindre au lieu de la moucher.*

La moralité est aussi fausse que la fable est mal racontée : et ainsi un conte dont le fond était assez neuf et pouvait donner naissance à un bon apologue, est devenu détestable par la manière dont il est écrit.

Dans une autre fable, *l'âne portant du fumier et ensuite des fleurs* (2), il nous montre cet animal se persuadant si l'odeur du fumier écarte les passants, que c'est par respect qu'ils s'éloignent de lui ; et si ses fleurs les attirent, que c'est le désir qu'on a de l'admirer. Cette imperturbable approbation de soi-même qui caractérise la sottise, est certainement très-bien peinte par cette double situation de l'âne :

(1) *Fables*, VII, 1, *les Animaux malades de la peste.*

(2) *Fables*, etc., liv. II, f. 8.

mais la narration de notre auteur est comme la précédente, triviale et barbare; et son affabulation dit justement le contraire de ce qu'elle doit dire :

> Stupidité, c'est son usage,
> Tourne tout à son avantage.

C'est la science, c'est la prudence, la présence d'esprit qui tourne tout à son avantage; la stupidité se vante et s'applaudit de tout, ce qui est bien différent.

Guichard n'a pas été plus heureux dans quelques fables très-courtes de son recueil, et qui semblaient devoir convenir davantage à son génie : *l'oiseleur, le ramier et le serpent* (1) est aussi incorrect, aussi maussade que ce que nous venons de voir.

> Au ramier l'oiseleur pour le faire mourir
> Dresse un piége. Un serpent que presse le barbare,
> Le mord, et de façon qu'il en fallut périr.
> On mérite le sort qu'aux autres l'on prépare.

La morale est aussi fausse que celle de toutes ses autres fables; si tous les hommes qui font périr des animaux méritaient la mort, où en serait la société, bon dieu!

Mais c'est le français, ce sont les vers qui sont mauvais. *Dresse un piége*, rejeté au second vers, est d'un effet harmonique aussi mauvais que *pour le faire mourir* est une cheville inexcusable.

Un serpent que presse le barbare, le mord. Le barbare est absurde; *presser un serpent* pour dire *marcher dessus* n'a pas le sens commun : *le mord* rejeté au vers suivant est insupportable.

Mais la fin de ce vers est surtout curieuse: *le mord, et de façon qu'il en fallut périr.* On peut parier que si Guichard avait voulu, de propos délibéré, terminer sa fable par ce qu'il aurait trouvé de plus mauvais, il n'aurait pu mieux rencontrer que ce qu'il a mis.

(1) *Fables et autres poésies*, liv. I, f. 4.

Il y a donc dans ce malheureux quatrain tous les défauts imaginables, mauvaise morale, mauvais vers, mauvaises tournures, mauvaises expressions, mauvaises chevilles; cela ne justifie-t-il pas cette épigramme de Lebrun :

Guichard d'un long quatrain tu fais un long distique;
Retranche encor deux vers, tu seras laconique (1).

Antoine-Pierre DUTRAMBLAY, né à Paris en 1745, mort en 1818, après avoir rempli dans l'état des fonctions éminentes, puisqu'il fut directeur général de la caisse d'amortissement, de 1816 à la fin de 1817 (2), a laissé un recueil de fables que ses enfants ont publié après sa mort (3), et dont, en qualité d'éditeurs, ils ont fait dans la courte préface qu'ils y ont jointe, un éloge, à mon avis, exagéré (4).

Sans doute les fables de Dutramblay portent toutes l'expression d'une âme honnête et candide, d'un cœur droit et pur, d'un esprit juste et bienveillant; mais la poésie demande d'autres qualités : le style, la vivacité de la narration, l'originalité dans les tournures, voilà ce qui fait vraiment le poète; et cela manque tout-à-fait à Dutramblay. L'expression est la plupart du temps impropre ou exagérée; la morale et la disposition communes, le style plat et lâche.

Voici l'une de ses fables les plus originales; on y reconnaîtra tout de suite les défauts que je viens de signaler; elle est intitulée *une Ménagère et sa chèvre :*

Contre sa pauvre chèvre une vieille mégère
Exhalait ainsi son courroux :
Ton lait hier était si doux,
Aujourd'hui, maudite laitière,

(1) *Acanthologie*, mot *Guichard*.

(2) Voyez la notice placée à la tête de ses Fables, édit. de 1822.

(3) *Apologues* par A. P. DUTRAMBLAY. Paris, 1822, in-8° de 181 p. impr. de Trouvé.

(4) Cet éloge est reproduit presque dans les mêmes termes, par EUG. BALLAND, *Fablier de la jeunesse*, p. 172; voy. aussi ARNAULD, *Fab.*, note 60, p. 150, édit. de 1812.

D'où lui peut venir tant d'aigreur.
Prenez-vous-en, dit-elle, à votre humeur :
Pour mon chevreau j'ai craint votre colère,
J'en tremble encore en ce moment :
Une menace à son enfant
Trouble tout le sang d'une mère (1).

Examinons un peu cette fable : qu'est-ce que ce mot *mégère*, employé pour désigner une femme qui gronde sa chèvre? c'est le mot le plus fort de notre langue; peut-on le prodiguer ainsi pour une chose si petite et si commune? c'est une faute d'écolier de prendre ainsi les expressions les plus exagérées lorsque la situation ne les demande pas. *Exhalait ainsi son courroux;* le *courroux* est là pour la rime; il n'y en a pas l'ombre dans le discours de la femme; elle fait une question très-simple : « Ton lait hier était si doux; aujourd'hui d'où vient qu'il est aigre? le courroux n'est donc justifié ici que par le mot *maudite laitière*; mais ce mot lui-même est une cheville; rien ne l'appelle, rien ne l'explique, si ce n'est la nécessité de mettre une rime féminine entre deux masculines, en rimant avec colère.

Les deux derniers vers sont jolis :

Une menace à son enfant
Trouble tout le sang d'une mère;

mais ils ne sont pas amenés; il n'a pas été jusqu'alors question de menace faite au chevreau. Quant à celui-ci : *j'en tremble encore en ce moment*, il est là pour rimer avec *enfant :* il n'ajoute rien à la pensée.

Il est assurément difficile de trouver rien de plus faible ni de plus plat que cette fable; c'est pourtant une des meilleures du recueil.

Le *Moucheur de chandelles*, que je prends au hasard, donnerait lieu à des critiques bien plus sévères.

Un jeune espiègle, vrai démon,
Gibier d'école, à la maison
Etait élevé par faiblesse,

(1) *Apologues*, etc., liv. I, 7.

Qu'est-ce que *gibier d'école?* on dit d'un mauvais sujet qu'il est un *gibier de potence*, un *gibier de prison*, parce que la *potence* et la *prison*, essentiellement réservées aux malfaiteurs, sont considérées comme les saisissant au passage : mais une école où tout le monde doit aller, surtout les bons, comment peut-elle avoir un gibier?

Très-fréquemment sa *déraison*
Des siens affligeait la tendresse.

La *déraison* ne se peut prendre qu'en parlant du raisonnement qui faut, du manque de suite dans les idées, et partant, des erreurs de logique; la *déraison* pour la légèreté du jeune âge, pour son espièglerie, est un grossier barbarisme.

Il avait cependant du bon :
Quand ses parents ouvraient le livre de prière,
Le soir avant de se coucher,
Il *se portait* à la lumière,
Toujours tout prêt à la *moucher.*

Se porter à la lumière, quel français, grand dieu! mais où l'auteur a-t-il jamais entendu dire *moucher une lumière?* On mouche une *chandelle*, parce qu'une chandelle a une mèche qui se coupe, et que la figure qui assimile cette action à celle du mouchoir est aussi simple que naturelle : *moucher une lumière* est absurde.

Le zèle, direz-vous, où va-t-il se nicher?
On est utile à sa manière,
Heureux qui le peut être!

phrase parasite, et qui ne sert à rien :

Un jour notre étourdi
Avait trop amplement usé du *privilège.*

Quel privilège? est-ce celui de faire du bruit, dont il a été question précédemment? ou celui de moucher la chandelle, dont l'auteur vient de parler, et que la construction

ferait entendre si le sens n'en était absurde? dans tous les cas, est-ce un privilège?

De son vacarme on était assourdi,
On le menaça du collége.
Comment, s'écria-t-il, c'est moi
Que du collége l'on menace!
Qui mouchera la chandelle? oh! ma foi,
Ils verront si l'on me remplace.

Il faudrait mettre *on verra* plutôt que *ils verront* : car *ils* ne se rapporte à rien; mais c'est surtout la platitude de cette fin qui est misérable.

Une pensée exactement semblable est exprimée dans un conte que font souvent les jeunes gens pour faire rire leur compagnie; il s'agit d'un tambour-major qui, au moment d'entrer dans une grande ville à la tête de son régiment, exhorte ses tambours à soutenir leur réputation. « Attention! leur dit-il, le premier de vous qui fait un *ra* pour un *fla*, je donne ma démission; le gouvernement ensuite s'arrangera comme il pourra. »

Quelle différence n'y a-t-il pas dans l'expression de cette pensée, exactement la même au fond que celle de Dutramblay? et la lourde et traînante terminaison de cette fable? Il est donc vrai que l'expression manque absolument à notre auteur, et qu'il ne peut pas, lui écrivain et poëte, malgré tous ses efforts, atteindre à ce que font tous les jours sans peine et par forme de jeu, nos jeunes français, pour peu qu'ils aient le vif sentiment de la langue et de la bonne plaisanterie françaises.

LECTURE XLIII. — *Suite de l'Apologue.* — LEBAILLY, JAUFFRET, GINGUENÉ, ARNAULD.

Lebailly a publié, en 1784, un premier recueil de fables : ce n'était qu'une espèce d'essai; une épreuve qu'il voulait faire sur le goût des critiques et des lecteurs. C'est

en 1813 qu'il a publié le second; ainsi il n'est pas du nombre de ces auteurs qu'on peut accuser de trop de promptitude; il s'est donné le temps de s'assurer de sa vocation (1), « et celle-ci, dit Dussault, n'est pas équivoque: Lebailly a longtemps consulté son esprit et ses forces; s'il n'a ni l'élégance ni la gentillesse de Florian, il a une simplicité plus vraie et plus franche...; il a plus d'abandon; il approche plus du grand modèle, si pourtant quelqu'un en approche; il a plus de ce qui paraît tenir au caractère et aux mœurs de l'auteur, autant qu'à son tour d'esprit... La naïveté est de toutes les qualités de La Fontaine la plus difficile à imiter. M. Lemonnier et l'abbé Aubert la contrefont par fois très-heureusement; mais alors même on voit qu'ils la contrefont : ils mettent un pied, puis l'autre sur les traces de La Fontaine; ils chancellent; ils bronchent souvent, et quelquefois le terrain se dérobe tout-à-fait sous eux: M. Lebailly marche d'un pas plus ferme et plus sûr » (2).

J'ai cité ce jugement de Dussault; je citerai encore celui qu'il porte sur Jauffret, pour montrer clairement le défaut de ce critique et l'étroitesse singulière de ses jugements. Dans presque tous les genres il se choisit un modèle : dans la fable, c'est La Fontaine, il ne voit de mérite que dans la ressemblance qu'on peut avoir avec lui. Bon gré, malgré, tous les auteurs de fables auront, selon Dussault, plus ou moins imité le bonhomme; ils en approcheront plus ou moins, si toutefois quelqu'un en approche, a-t-il bien soin d'ajouter; tous contreferont sa naïveté, sa manière de mettre en scène ses personnages. Il a beau dire qu'ils tombent ou qu'ils chancellent, guidés par un critique comme lui, ils ne peuvent pas faire autrement que de tâcher de copier le maître; et c'est par là

(1) Dussault, *Ann. littér.*, t. IV, n° 17, 15 décembre 1813, p. 234.

(2) *Ann. litter.*, t. IV, p. 237.

qu'ils sont mauvais. Qu'ils restent eux-mêmes, c'est ce qu'ils ont de mieux à faire, et qu'ils ne s'efforcent pas d'imiter celui qu'on a, avec beaucoup de raison, qualifié d'inimitable.

Sur ces principes, chacun sera bon ou mauvais naturellement : on ne fera pas un crime à celui-ci d'être toujours loin du modèle ; une louange à celui-là de s'en approcher davantage ; on jugera si leurs fables sont agréables en elles-mêmes ; si elles sont neuves, originales, bien tournées, assez piquantes pour réveiller le lecteur ; assez irréprochables pour être à leur tour données comme des modèles, et mériter d'être lues par la postérité. C'est ainsi que la critique s'élève, et qu'elle devient vraiment profitable. Celle de Dussault est trop souvent mesquine et fausse, soit qu'elle blâme ou qu'elle loue.

Le temps n'a pas confirmé, en effet, le bien qu'il dit de Lebailly : les hommes de lettres le regardent comme un fabuliste estimable ; mais c'est à peu près là tout ; il est pour eux dans la foule des poètes qui ont écrit des ouvrages corrects : on n'en dit pas de mal, on n'en dit pas de bien ; on les oublie, et personne n'y pense.

Je citerai ici, en soulignant les mauvaises expressions, une de ses fables, assez neuve quant au fond des idées, mais toujours faible quant au style : c'est l'*Offrande à Apollon* :

Au pied de l'autel d'Apollon
Un sage de la Grèce avait offert un don,
Implorant ses bontés divines.
Les vœux qu'il adressait étaient des plus pressants ;
Mais lorsque d'une main il prodiguait l'encens,
De l'autre il bouchait ses narines.
Un augure *qui vient à s'en apercevoir*
Lui dit : Crains-tu l'odeur qu'exhale l'encensoir?
Sans doute répondit le sage,
L'encens avec justice honore les autels ;
Mais s'il est pour les dieux un légitime hommage,
C'est un poison pour les mortels (1).

(1) *Alm. des Muses* pour 1813, p. 113.

Les fables de JAUFFRET, publiées en 1814, paraissent à Dussault les meilleures qu'on ait faites depuis Florian : « Peut-être même, ajoute-t-il, si le plaisir qu'elles m'ont fait n'est pas un augure trompeur, le jugement et les suffrages du public ne marqueront-ils pas entre le recueil de M. Jauffret et celui de l'auteur d'*Estelle* une distance assez considérable, pour que le nouveau fabuliste puisse craindre de n'obtenir que la troisième place » (1). Cette phrase entortillée est peu propre à fixer nos idées sur le mérite de Jauffret; on n'y trouve guère qu'une de ces louanges banales dont personne n'est dupe, excepté l'auteur.

La suite est plus claire : « Les sujets de Jauffret, dit Dussault, sont généralement bien choisis et intéressants; ses moralités sont piquantes; sa versification est harmonieuse, facile et riche (2)...... ; quelquefois il emploie, pour réveiller l'attention, un artifice très-piquant, en replaçant devant nos regards quelques-uns de ces personnages avec lesquels La Fontaine nous a familiarisés : il se sert de nos souvenirs, et nous montre ces mêmes acteurs dans un nouveau développement de position et de caractère, sans altérer les traits distinctifs et pittoresques du bonhomme. Ainsi, par exemple, dans sa fable des *Deux savetiers*, M. Jauffret prolonge en quelque sorte le rôle du *Savetier aux cent écus* de La Fontaine : celui-ci nous le fait voir rendant au financier son argent; M. Jauffret le prend à la porte de l'homme pécunieux, et au moment où il retourne à son échoppe, soulagé du poids de son trésor :

Jaloux de retrouver ses chansons et son somme,
L'honnête savetier dont parle le bonhomme
Venait de reporter au financier Mondor
Ses maudits cent écus, trop dangereux trésor.

(1) *Annales littéraires*, t. IV, n° 33, p. 401. 28 décembre 1814.

(2) Même endroit..

Il retournait à son ouvrage
Libre de soins et de chagrin,
Et déjà chantait en chemin
Quelque refrain de son jeune âge.
L'un de ses vieux amis, savetier comme lui,
Vint l'attendre à sa porte et lui dit : cher confrère
Aide-moi, ma femme aujourd'hui
De deux jumeaux m'a rendu père :
Une pistole ou deux feraient bien mon affaire :
On m'a dit qu'un trésor... — Va, félicite-toi,
Ce trésor-là n'est plus chez moi :
Je viens de le rendre à son maître :
Mais il me reste, dieu merci,
Deux bons gros écus, les voici :
Hier mon cœur plus endurci
Te les eût refusés peut-être » (1).

J'ai transcrit ce passage de Dussault, sans y changer un mot; il cite encore, avec de grands éloges, deux ou trois autres imitations ou suites de La Fontaine.

Je dirai franchement ici que ces éloges me paraissent on ne peut plus mal appliqués : il n'y a jamais de mérite, et il y a presque toujours défaut d'invention à reprendre ce qu'un autre a fait, pour y accommoder quelques rimes de plus. Les suites ne sont pas plus heureuses dans les fables ou les contes, qu'elles ne le sont généralement au théâtre. C'est une nouvelle preuve du peu de portée de la critique de Dussault.

Ici, ce qu'il a loué évidemment, c'est cette pensée, si chère aux anciens et aux régents de colléges, que la richesse nous endurcit et que la pauvreté est la mère de toutes les vertus. Cette fausseté convenue attire les louanges de Dussault, comme elle a produit les vers de Jauffret; elle ne doit pas influer sur l'homme de goût qui juge la fable en elle-même, et trouve qu'elle manque autant d'invention que de vérité.

(1) *Annales littéraires*, t. IV, p. 403.

GINGUENÉ a donné, en 1810 (1), un recueil de cinquante fables nouvelles. Il avait emprunté beaucoup de ses sujets des étrangers, surtout des Italiens, dont les fabulistes sont peu connus : Pignotti, Bertola, de Rossi et Roberti sont ceux qui lui ont le plus fourni, comme il le déclare dans sa préface (2), et le montre encore mieux dans la table des auteurs qu'il a mis à contribution (3). Il publia dix fables nouvelles en 1814 (4).

Toutes ces fables de Ginguené n'ont rien qui les distingue de celles que font tous les poètes qui se mettent à en composer, si ce n'est peut-être leur longueur. Ses cinquante premières fables occupent deux cent trente pages, ce qui fait, en terme moyen, quatre pages et demie pour chaque fable, environ quatre-vingts vers : c'est beaucoup, et il faut qu'il ait bien pris l'habitude de s'arrêter sur des détails inutiles.

Ce qui les fit remarquer en 1810, fut, comme il l'avoue (5), le ton de liberté, qui était devenu peu commun, et qui contrastait d'une façon remarquable avec les adulations poétiques, alors d'étiquette et presque de devoir. Ginguené témoigne même sa reconnaissance aux journalistes, de ce qu'ils avaient, comme de concert, évité de rien citer et même de rien dire de celles de ses fables sur lesquelles il pouvait être dangereux d'appeler l'attention.

Malheureusement, ce mérite n'a rien de poétique ; aujourd'hui il est entièrement perdu pour nous : autres temps, autres habitudes ; nous ne concevons pas trop qu'un journaliste écrive comme Villeterque dans le *Journal de Paris* : « On ne sait pas contre qui l'auteur a de l'humeur ; mais il en a, cela est clair : ce sont, ajoutait-

(1) In-18, chez Michaud.
(2) p. 11.
(3) p. 241.
(4) *Fables inédites*, servant de supplément à son recueil publié en 1810.
(5) *Fables inédites*, etc., avertissement.

il, de terribles fables que la *Machine hydraulique et l'eau*, les *Abeilles et le villageois*, le *Bon serpent*, et d'autres » (1). Toute la curiosité qui peut nous rester alors, et nous faire interroger le livre, indépendamment de son mérite poétique, consiste en ce que nous voulons savoir quelle était cette hardiesse qui faisait trembler à cette époque et l'auteur et les critiques.

La *Machine hydraulique et l'eau* (2) va nous le montrer; c'est une des plus courtes et en même temps une des meilleures du recueil :

Au détour que formait le lit d'une rivière,
Un mécanisme ingénieux
Arrêtait, enfermait, tenait l'eau prisonnière,
Et la portait en de hauts lieux
Où d'arides canaux et des bassins *pierreux*
Attendaient le bienfait de la nymphe étrangère.
L'onde captive murmurait
De ce long et triste voyage :
Qui la délivrerait d'un pénible esclavage?
Pour l'affranchir qui briserait
Et les ressorts et le rouage?
Qui la rendrait au sable, aux roseaux de son lit?
L'orgueilleuse machine en ces mots répondit :
Eau bavarde, tais-toi; ta sottise est extrême,
Et tu te plains injustement :
Si je te mène rudement,
Ne reçois-je pas de toi-même
Et la force et le mouvement?

Qu'y avait-il dans ces vers qui pût porter ombrage au gouvernement impérial? En vérité, je ne le pourrais dire, si l'on ne savait combien le despotisme est toujours soupçonneux et inquiet. Car, au fond, l'idée de Ginguené est plus favorable qu'hostile à celui qu'elle représente comme recevant du peuple sa force et son mouvement, et dès-

(1) GINGUENÉ, *Fables inédites*, etc., avertissement.

(2) *Cinquante Fables nouvelles*, n° 20, imité de G. Ces. Capaccio.

lors irresponsable. Que si l'on voulait prendre ce mouvement en mauvaise part, c'était aux gouvernements révolutionnaires que Napoléon était venu détruire, et non pas au sien, que s'appliquait la fable : en tout état de cause, il la devait voir avec plaisir, et celui qui la trouvait *terrible* devait être bien prédisposé à la peur.

L'*Horloge et la montre* (1), beaucoup plus longue, moins bonne par conséquent, est encore une de celles où Ginguené reconnaissait (2) que l'on pouvait trouver quelque sujet d'inquiétude. C'est une horloge publique qui va tout de travers, et dont tout le monde se plaint. Transportée chez un horloger, elle y voit une montre qui ne marche pas mieux qu'elle, et dont cependant le public ne dit mot ; elle demande d'où vient qu'elle est seule en butte aux insultes de la canaille.

> Ma chère, ils ont raison, repartit l'horloger :
> Celle-ci du public n'est point la conseillère ;
> D'un seul maître elle fait la règle journalière ;
>   C'est pour lui seul qu'est le danger.
> Mais vous, aux yeux de tous vous allez vous loger,
>   Vous sonnez pour tous à la ronde :
>   Vos erreurs trompent tout le monde,
>   Tous ont le droit de s'en venger.

Nous trouvons aujourd'hui tout simple que tous aient le droit de se plaindre de celui qu'on rétribue pour faire le bien de tous, et qui ne le fait pas. Alors on n'était pas si avancé, et plusieurs pièces de ce temps, quelques épigrammes en particulier, prouvent qu'on n'osait pas ouvrir la bouche sur *les hommes en place*. Les fables de Ginguené montrent donc qu'il avait du courage ; seulement il n'est pas probable que cette qualité lui attire de nos jours beaucoup de lecteurs.

Antoine-Vincent ARNAULT, né à Paris en 1776, débuta

(1) Fable 4, imitée de Giov. Gherardo de Rossi.

(2) *Fables inédites*, avertissement, p. viij.

dans la carrière dramatique en 1791, par *Marius à Minturnes*. Accueilli plus tard favorablement par Bonaparte, il obtint des places fort élevées; fut nommé membre de l'Institut en 1799, peu de temps après la révolution du 18 brumaire, à laquelle il avait pris une part active. Lorsque l'Université fut organisée, en 1808, il devint secrétaire-général de cette administration avec le titre de conseiller ordinaire.

Arnault pouvait espérer que le retour des Bourbons ne lui serait pas préjudiciable. Il alla au-devant de Louis XVIII jusqu'à Compiègne; toutefois cette visite ne parut point un gage suffisant de dévoûment : il fut privé de tous ses emplois en janvier 1815.

Deux mois après, Napoléon reparut, et le gouvernement impérial confia provisoirement à Arnault l'administration générale de l'Université.

Après la bataille de Waterloo, et le second retour des Bourbons, il fut compris dans les ordonnances du 24 juillet et du 17 janvier suivant : obligé de se réfugier dans le royaume des Pays-Bas, il n'y jouit pas de toute la tranquillité qu'il avait espérée.

Il obtint enfin son rappel en 1819, et continua dans sa patrie les travaux littéraires que ni l'exil, ni ses emplois administratifs n'avaient interrompus.

Arnault a donné en 1812 quatre livres de fables (1) avec une préface où il traite de l'apologue, et de courtes notes relatives à son texte ou à sa préface. C'est de cet ouvrage que je veux m'occuper particulièrement ici.

Les fables d'Arnault sont surtout remarquables par leur originalité; elles ne ressemblent pas à celles qu'on avait

(1) In-12, de XVIII et 150 pages; le volume est accompagné d'une gravure d'après Boilly, où les animaux sont représentés avec les costumes de l'époque. On reconnaît là l'idée qui a été depuis exploitée par M. Granville.—Le même ouvrage a eu une seconde édition en 1817, à Bruxelles ; l'auteur y avait ajouté deux livres de fables. La 3e édition (in-8o de XX et 548 pages, Paris, 1825, chez Bossange) contient encore deux livres nouveaux avec des notes et d'autres poésies.

faites avant lui : « Ce en quoi il faut imiter La Fontaine, dit-il, dans sa préface (1), c'est qu'il n'a imité personne ». Aussi notre auteur a-t-il pu dire de lui-même dans son prologue :

Quand je vois mon petit trésor
Je me trouve assez riche encor,
Car je n'ai rien pris à personne.
Sans rivaliser ses travaux,
De Jean j'ai suivi le système ;
Je me dois le peu que je vaux,
Je suis moi comme il est lui-même.
. . . .
J'écris d'après mon caractère :
Bonhomme, en voulant t'imiter
J'aurais craint de te contrefaire.

Cette crainte était d'autant plus fondée pour Arnault, que son jugement sur les imitateurs de La Fontaine est fort sévère : selon lui, « tous ceux qui ont voulu jusqu'ici donner à leurs fables ce caractère naïf qui distingue notre immortel fabuliste, n'ont guère fait que substituer la niaiserie à la naïveté » (2) : et malheureusement cette condamnation n'est trop souvent que juste. Arnault a fait en sorte d'y échapper. Ce n'est pas du tout par la naïveté que ses fables se distinguent, c'est par une tournure serrée et mordante qui les fait ressembler à des épigrammes.

Il dit, par exemple, dans sa fable des *Cygnes et des dindons :*

On nous raconte que Léda,
Par le diable autrefois tentée,
D'un amant à l'aile argentée
Un beau matin s'accommoda :
Hélas ! ces triomphes insignes
Sont encor les jeux des amours,
Si ce n'est qu'on voit tous les jours
Les dindons remplacer les cygnes (3).

(1) p. xiij.
(2) Voy. sa préfac., p. xiij.
(3) ARNAULT, *Fables*, I, 6.

De là résulte que toutes les fables d'Arnault sont d'un style très-châtié et très-concis; que les expressions y sont presque toutes calculées pour l'effet final, et que c'est enfin la pensée qui termine, qui est comme la pointe ou le trait de ces petites satires, et qui leur donne leur plus grande valeur.

Que peut-on trouver de plus énergique et de plus profondément moral en même temps que cette fable où un fils propose à son père de ne semer que la moitié de ce qu'il faut; le reste, dit-il, sera autant de gagné. Le père lui répond :

> Mon fils, ce n'est pas la leçon
> Que donne toujours la prudence :
> Gagner moitié sur la semence
> C'est le perdre sur la moisson (1).

Et dans sa fable intitulée *le Riche et le pauvre* (2), il peint et il explique cette fureur pour les jeux de hasard qu'on observe souvent chez les pauvres :

> Pauvre diable, comment peux-tu,
> Sur un billet de loterie,
> Mettre ainsi ton dernier écu?
> C'est par trop manquer de prudence;
> C'est dans l'eau jeter ton argent;
> C'est vouloir... — Non, dit l'indigent,
> C'est acheter de l'espérance.

La fable des *Blés et les fleurs*, contre la manie de faire entrer trop de science dans l'éducation des jeunes gens, est une des mieux inspirées du recueil. Un villageois, pour avoir, à ce qu'il croit, des fleurs et des fruits, sème à la fois du blé, des bluets et des coquelicots. On prévoit ce qui arrive à l'époque de la moisson.

> Trop tard désabusé de ses projets futiles,
> D'un œil obscurci par les pleurs,

(1) Le *Laboureur et son fils*, I, 9. (2) Ouvrage cité, II, 2.

Colin, dans ses sillons stérilement fertiles,
Cherche en vain les épis étouffés sous les fleurs (1).

et la moralité faite à la louange de Fontanes, alors grand-maître de l'Université, est celle-ci :

Enseigner moins, mais mieux ; oui, tel est son système :
Colin, vous dit-il sagement,
Ne cultivons que le froment,
Le bluet viendra de lui-même.

L'*Arbre exotique*, la plus courte peut-être des fables de notre auteur, est une satire vigoureuse de cette manie qui nous fait aimer et rechercher ce qui vient de loin.

Tandis qu'en vain cet arbre utile
Attend l'eau dont il a besoin,
Pourquoi prenez-vous tant de soin
De cet arbre ingrat et stérile?
— Mon ami, c'est qu'il vient de loin (2).

Les *Bulles de savon* sont de même une petite fable fort gaie et très-vraie, non pas peut-être dans la généralité même de son expression, mais au moins dans le cas particulier auquel on l'applique.

Tous les jours on voit des marmots
Avec un peu de vent gonfler un peu d'écume.
Tous les jours avec de grands mots,
Pour l'heureux du moment, maint sot fait maint volume,
Mes amis, retenez-le bien :
Le pouvoir de l'homme est immense :
Faire quelque chose de rien
Est plus aisé que l'on ne pense (3).

Je citerai encore trois fables d'Arnault : ce sont des fables politiques, ou qui du moins tiennent à la politique par quelque endroit. La première est intitulée *l'Ane et le cerf ;* elle s'adresse à tous ceux que trompe le mot de *liberté*, qui croient qu'elle consiste à se révolter contre les lois, ou à secouer le joug d'un devoir.

(1) Même ouvrage, II, 5.
(2) IV, 7.
(3) Même ouvrage, III, 5.

Vive la liberté! criait dans la prairie,
L'unique fois, hélas! qu'il se soit emporté,
Martin, qui se croyait vraiment en liberté
Pour n'être pas à l'écurie.
Un cerf lui dit : Pauvre imprudent !
Vivre libre et bâté n'est pas chose facile :
Ne te crois pas indépendant;
Mon ami, tu n'es qu'indocile (1).

La seconde, sur le *Moyen de parvenir à la cour*, bien que l'idée n'en soit pas neuve, et qu'elle rappelle un peu trop l'*Hermine, le castor et le sanglier* de Florian (2), présente, sous une forme si nette et si serrée, la critique des moyens qu'on emploie le plus souvent, qu'en vérité elle devient tout-à-fait nouvelle; elle est même si hardie, qu'on trouverait étrange qu'elle eût été publiée sous l'empire, si l'on ne savait que les souverains les plus absolus, tout en comblant de faveur des favoris sans mérite, ne sont pas fâchés que la satire leur rappelle leur nullité. Cette fable est intitulée *l'Ours, le sansonnet, le singe et le serpent.*

Naguère un ours encor sauvage,
Ours sans esprit et sans usage,
Mais non pas sans ambition,
Disait à ses amis : à la cour du lion
Apprenez-moi comme l'on entre.
Le singe dit : c'est en sautant;
Le sansonnet : c'est en chantant;
Ou bien, dit le serpent, en marchant sur le ventre (3).

La dernière fable que j'aie à citer de son premier recueil, les *Dés* (4), s'adresse aux faiseurs de révolution, et plus encore à ceux qui se font les dociles instruments de tous les ambitieux. C'est, sans contredit, une des plus profondes qui aient été faites en aucune langue.

(1) Même ouvrage, I, 14.
(2) FLORIAN, *Fables*, III, 13.
(3) ARNAULT, *Fables*, II, 10.
(4) III, 12.

Ces dés, qui, chassés d'un cornet,
Pour être agités dans un autre,
Par un carme ou par un *binet* (1)
Règlent ma fortune et la vôtre :
Ces dés tout écornés n'en retracent que mieux
Le sort d'un pauvre peuple aux mains des factieux.
Par l'intérêt des chefs tiré de l'inertie,
Ballotté non sans bruit, au gré de leurs fureurs,
Il s'écharpe, il s'échine : et pourquoi ? je vous prie.
— Pourquoi ? pour varier les coups d'une partie
Qui ne profite qu'aux joueurs.

C'est assurément un grand art que celui de condenser dans un vers, quelquefois dans un mot, une pensée aussi profonde et aussi puissante que celle-là : Arnault a eu ce mérite au plus haut degré. C'est donc bien à tort que M. Eugène Balland, dans la très-courte notice qu'il donne sur plusieurs fabulistes (2), et où il les juge assez ordinairement bien, a dit de notre auteur : « On a trouvé chez lui de jolis vers, beaucoup d'esprit, mais des allusions politiques beaucoup trop prodiguées. Ses fables, écrites pour des hommes faits, n'ayant point été lues par les enfants, n'ont plus obtenu qu'un petit nombre de lecteurs ».

Il est heureusement très-faux qu'il faille juger du mérite des fables par le plaisir qu'elles font aux enfants. A leur estime, La Fontaine serait peut-être le dernier des fabulistes. J.-J. Rousseau voulait avec raison qu'on ne mît pas ses fables entre leurs mains (3), et il n'y a au fond de

(1) Le *binet* au trictrac est le double-deux ; il y a dans le texte *par un sonnet*; Arnault a voulu mettre *sonnez*, le double-six, qui doit se prononcer *sonné*. Il dit en note que ce mot se prononce *sonnet*, et que *sonnez* rimant à l'oreille avec *cornet*, il a cru pouvoir l'écrire *sonnet*. Son raisonnement est aussi inadmissible que son principe serait funeste. Il n'y a que la barbarie et l'ignorance qui aient pu faire confondre un point de dés avec une pièce de poésie. Le double-six doit s'écrire et se prononcer *sonnez ;* la prononciation *sonnet* est vicieuse ; un versificateur ne doit pas profiter de cette négligence de ceux qui parlent mal ; il ne doit pas surtout altérer l'orthographe des mots.

(2) Le *Fablier de l'enfance et de la jeunesse*. Paris 1827, in-18, p. 181.

(3) *Emile*, liv. II.

bonnes fables que celles qui sont écrites pour des hommes faits.

Les allusions politiques ne sont, dans l'apologue, ni un bien, ni un mal; c'est un sujet comme un autre : ce poème exprime allégoriquement une vérité morale; par quelle ridicule interprétation voudrait-on exclure les vérités ou observations relatives à la politique ?

Ainsi, le reproche que je viens de transcrire manque entièrement de justesse. S'il est vrai qu'Arnault n'ait aujourd'hui qu'un petit nombre de lecteurs, cela tient à une tout autre cause que ne le pense M. Balland; je veux dire à l'incroyable fécondité de nos écrivains, qui nous inondent des produits faciles d'une littérature éphémère : quoique souvent peu estimables, ces pièces de poésie, de critique, de philosophie; ces romans, ces dissertations, emportent, et au-delà, le temps de tous les lecteurs, il n'en reste plus à personne pour les lectures sérieuses; et ainsi, les auteurs qui datent seulement d'une vingtaine d'années sont aujourd'hui laissés de côté, la mémoire la plus heureuse ne pouvant suffire à classer seulement ce que la mode nous oblige de lire et de juger dans les œuvres contemporaines.

Le recueil d'Arnault est donc très-certainement un de ceux que l'homme de goût lira avec le plus de plaisir; le philosophe en sera surtout charmé; il admirera presque partout cette tournure *laconienne* de la moralité de ses fables, toujours comprise dans le mot ou le vers qui terminent le conte.

Peut-être même trouvera-t-il dans l'épilogue de son livre un sujet de fable bien curieux, et que l'auteur ne croyait certainement pas fournir lui-même, sur l'instabilité de la fortune des rois, et l'erreur des hommes dans le jugement de l'avenir.

C'était en 1812 qu'Arnault écrivait son livre; il rap-

pelle, dans sa dernière page, que, tandis qu'étendu sur l'herbe, il compose ses fables, la paix du monde est troublée de nouveau; que l'Europe réclame ses droits contre l'Angleterre; que Napoléon vient de s'armer, et de prendre ce glaive

Qui fait et qui défait les rois.

J'ignore, ajoute-t-il, en quels lieux Albion va le rencontrer; mais quel honneur, quelle gloire pour moi,

Si je pouvais croire aujourd'hui
Que mes rivaux dans l'art des fables
Ne me sont pas plus redoutables
Que l'univers entier pour lui.

Peu de temps après, l'île d'Elbe, puis Waterloo et Sainte-Hélène devaient avoir dissipé toutes les illusions de l'auteur, et donné un démenti cruel à cette incroyable flatterie, qui n'était pourtant chez Arnault, on doit le penser du moins, que l'expression de ses convictions.

Exilé depuis, et retiré dans le royaume des Pays-Bas, Arnault avait continué de se livrer à la poésie, et de composer des fables, dont je n'ai pas à parler ici; j'en citerai pourtant une qui, faite à la fin de 1815, passa presque aussitôt de l'album d'une femme aimable dans les journaux de la capitale, et eut en France un succès prodigieux; c'est celle qu'il a intitulée *la Feuille.*

De ta tige détachée,
Pauvre feuille desséchée,
Où vas-tu? — Je n'en sais rien:
L'orage a frappé le chêne
Qui seul était mon soutien.
De son inconstante haleine
Le zéphir ou l'aquilon
Depuis ce jour me promène
De la forêt à la plaine,
De la montagne au vallon.
Je vais où le vent me mène

Sans me plaindre ou m'effrayer.
Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose,
Et la feuille de laurier (1).

On a attribué le succès de cette fable à la ressemblance du destin de la feuille avec celui de tant d'infortunés, si tristement ballotés alors par les évènements (2); cette ressemblance assurément n'y a pas nui; mais la beauté, l'originalité de la forme, le bon choix et la propriété des termes, cette briéveté si pleine et si énergique, cette moralité si profonde, renfermée dans les mots même du conte, y ont bien été pour quelque chose ; et aujourd'hui enfin, que ces infortunes ou sont oubliées, ou ne nous touchent plus guère, la *Feuille* d'Arnault est restée un chef-d'œuvre conservé, avec raison, dans toutes les mémoires, et pouvant prendre sa place à côté des excellentes fables que nous a données le même auteur.

LECTURE XLIV. — *Les Piécines, Pensées, Madrigaux, Epigrammes.*

On réunit souvent sous le nom d'*épigrammes* (3), et il vaudrait peut-être mieux dire des *piécines* ou des *piécettes*, de petites pièces de poésie de deux, quatre, six, huit ou dix vers, dont le genre, le ton, le caractère sont fort variés : d'abord les *contes brefs*, dont il ne sera pas question ici (4),

(1) Liv. VI, fable 16. Un passage de l'intéressante *Histoire du Théâtre français* de M. Hippolyte Lucas, nous montre avec quel soin il faut vérifier ses citations dans un ouvrage du genre de celui-ci. M. Lucas dit (p. 325, édit. de 1843, chez Gosselin) que l'infortune d'Arnault lui a inspiré quelques jolis vers sur le néant des choses de la vie; qu'il s'est demandé :

Où va la feuille de rose,
Où va la feuille de laurier.

Loin d'être interrogatifs, ces deux vers sont au contraire la réponse faite par la feuille interrogée.

(2) Voy. la note sur cette fable dans l'édition in-8° de 1825.

(3) Tout le monde sait qu'*épigramme* signifie originairement *inscription*, et par conséquent ne signifie rien du tout pour nous. Il est toujours fâcheux que le sens étymologique d'un mot soit altéré au point de disparaître entièrement.

(4) Voy. Lecture XXIX, tom. I, p. 458.

parce qu'ils appartiennent essentiellement à la poésie narrative; puis les *moralités*, *pensées*, *réflexions*, *énigmes* et autres petits ouvrages analogues; ensuite les *compliments* de toute sorte, *madrigaux*, *bouquets*, *épitaphes*; enfin, les *épigrammes* proprement dites, et les pièces terminées par un trait piquant.

Ces pièces appartiennent toutes à la poésie expositive; elles sont pourtant de caractères très-différents, si bien que les mêmes poètes n'ont pas toujours les mêmes dispositions pour tous ces petits poèmes : les uns réussissent bien dans le madrigal, qui tournent fort mal une épigramme, et réciproquement.

A moins pourtant de vouloir faire une étude toute spéciale de ces diverses espèces, il n'y a pas d'inconvénient à les réunir; et d'autant plus que nous n'avons pas chez nous de poète qui se soit exclusivement livré à ce petit genre, quoiqu'on ait dit de M. Fayolle, dans une épigramme très-fine qu'il nous a lui-même conservée (1):

> Fayolle doit un jour agrandir son destin :
> La gloire du distique est l'espoir du quatrain (2).

M. Fayolle lui-même ne s'est pas seulement occupé de distiques, comme on le verra ici même.

Du reste, tout le monde sait à quelle perfection ces petits ouvrages ont été portés en France; qu'on y a surpassé en grâce, en finesse, en délicatesse et en variété, tout ce que les autres peuples ont jamais imaginé dans ces divers genres; il n'est pas nécessaire de revenir sur ce point.

Aucune de ces qualités ne nous a non plus manqué pendant l'époque impériale : mais là, comme partout, les médiocrités ont été les plus nombreuses, surtout dans le genre

(1) *Acanthologie*, mot *Fayolle*.

(2) L'épigramme est de Beauroche : elle a été depuis reproduite et sous plusieurs formes, mais le fond est resté.

du compliment ou du madrigal, pour lequel on est toujours un peu plus difficile que lorsqu'il s'agit de blâmer ou de médire : il en est de même dans celui des pensées, où la forme trop souvent commune ou peu saillante ne saurait nous satisfaire, nous autres Français, habitués que nous sommes à chercher dans ces ouvrages une perfection de travail qui en compense le peu d'étendue.

M. Pons (de Verdun) est sans contredit un de ceux qui ont donné à la simple pensée, ou *moralité*, comme on dit souvent, la tournure la plus piquante et la plus neuve.

En voici quelques exemples :

Ce qu'on fut jeune on l'est aussi barbon :
Témoin Lourdis; qui naît buse, meurt buse.
Dorsan vieillit : croire qu'il devient bon,
C'est une erreur : sa méchanceté s'use (1).

Ces vers appliqués à un individu seraient une épigramme sanglante ; pris dans le sens général, et appliqués à l'humanité entière, c'est une pensée cruellement sévère, vraie cependant, au moins, avec les restrictions convenables; c'est donc une moralité.

L'*Erreur de calcul* est une des pensées les plus profondes et peut-être les plus tristes qui aient été écrites :

Voltaire a dit très-plaisamment:
Oui, la moitié du monde a toujours mangé l'autre.
C'était-là son avis : c'est sans doute le vôtre,
Et c'est aussi le mien, sauf un amendement
Que je propose et que je fonde
Sur un calcul certain dont j'ai souvent gémi.
Je dis donc : Oui, le demi-tiers du monde
En a toujours mangé les deux tiers et demi (2).

La pensée suivante est surtout d'une vérité que personne ne contestera :

Point de réforme salutaire
Si l'on consulte, en réformant,

(1) Les *Loisirs*, etc., p. 15.

(2) Les *Loisirs*, etc., p. 20.

Non pas le désir de mieux faire,
Mais celui de faire autrement (1).

Celle-ci n'est pas moins incontestable :

Tienne qui voudra pour sentence
Que les honneurs changent les mœurs :
Je crois plutôt que les honneurs
Mettent les mœurs en évidence (2).

Voici quelques pensées dues à d'autres auteurs, et qui ne manquent ni de vérité ni d'énergie. Celle-ci est de Drobecq :

Sous le poids des honneurs l'ambitieux succombe :
Rapidement porté par l'injuste faveur
Au périlleux sommet de la fausse grandeur,
Il n'en descend pas, il en tombe (3).

L'inscription suivante pour une maison de jeu, mérite d'être retenue :

Il est deux portes à cet antre :
L'une s'ouvre à l'espoir, l'autre au plus noir transport :
C'est par la première qu'on entre,
Par la seconde que l'on sort (4).

Celle-ci qu'Arnault avait composée pour la placer sur la porte de son jardin, respire la tristesse et l'ironie amère d'un homme qui a perdu toutes les illusions de la jeunesse ou de la prospérité :

Bons amis dont ce siècle abonde,
Je suis votre humble serviteur :
Mais passez : ma porte et mon cœur
Ne s'ouvrent plus à tout le monde (5).

J'ai dit que l'on était plus sévère pour les compliments que pour les pensées piquantes, et que c'était une des raisons qui faisaient que l'on comptait moins de bons madri-

(1) Les *Loisirs*, p. 107.
(2) p. 181.
(3) *Alman. des Muses* pour 1800, p. 185.
(4) *Alman. des Muses* pour 1803, p. 240.
(5) *Fables et poésies diverses*. 1825, p. 521.

gaux que de bonnes épigrammes. M. Pons (de Verdun) a exprimé une idée semblable quand il a dit dans son *Art des madrigaux à la mode* (1) :

Il ne faut rien qu'une antithèse
Pour composer un madrigal.
Aujourd'hui, qu'on les fait si mal,
Qui dit *madrigal*, dit *fadaise*.

Il y a cependant d'honorables exceptions, mais elles sont rares, et il faut chercher longtemps dans les *Almanachs des Muses* ou autres recueils de poésies fugitives, pour en trouver de vraiment remarquables par l'originalité de la pensée, la grâce et la vivacité de la tournure, auxquelles nos bons auteurs nous ont habitués.

Ce quatrain de M. Fayolle sur La Fontaine se termine par un rapprochement fort ingénieux :

Inspiré par la grâce et par le sentiment,
Ce La Fontaine, au sein d'un abandon charmant,
Semble même ignorer les trésors qu'il fait naître :
C'est Psyché caressant l'Amour sans le connaître (2).

Parny a quelquefois tourné fort agréablement le madrigal ; il a adressé à Fontanes, sur sa traduction en vers français de l'*Essai sur l'homme* de Pope, le douzain suivant, où il rappelle avec grâce et finesse le point de vue de l'auteur original :

Duresnel dans ses faibles rimes,
Du poète de la raison
A délayé les vers sublimes
Et la mâle précision.
Dans sa froide et pâle copie,
Vainement de l'original
On cherchait l'âme et le génie :
Le lecteur disait : tout est mal.
Mais c'est Pope qui vous inspire,
Pope a frappé vos vers heureux,

(1) Les *Loisirs*, p. 79.

(2) *Alm. des Muses* pour 1800, p. 24.

Et la critique doit vous dire
Qu'à présent tout est pour le mieux (1).

Arnault, dans un huitain fait pour mettre sous le portrait d'un poète en uniforme, a donné à son compliment une tournure cavalière et sans gêne, qui ne manque ni d'originalité, ni de grâce :

Au Parnasse ou sur le terrain,
En triompher est impossible :
L'épée en main il est terrible :
Terrible il est la plume en main.
Et pour se battre et pour écrire,
Nul ne saurait lui ressembler;
Car s'il ne se bat pas pour rire,
Il écrit à faire trembler (2).

Quant aux épigrammes, l'époque impériale est aussi riche, plus riche peut-être que toute autre; quand on pense que le seul Lebrun (Ecouchard) en a fait plus de six cents, et qu'elles sont généralement bonnes, on est effrayé de ce que tous nos auteurs ont dû produire.

M. Fayolle n'a donc pas eu de peine à remplir, en 1817, un volume entier d'épigrammes, contemporaines pour la plupart, et où la pointe est aussi variée, aussi ingénieusement tournée que les auteurs et les victimes sont nombreux.

Je n'ai qu'à glaner dans ce champ si fertile et si étendu; ceux qui voudront connaître notre richesse en ce genre, pourront recourir au livre de M. Fayolle (3), en se rappelant d'ailleurs qu'il ne comprend encore qu'une petite partie de ce que nous possédons.

En voici une de Guichard, où ce poète, qui d'ailleurs écrivait si mal le français (4), a fort adroitement abusé du double sens du mot qui termine sa pièce; il s'agit de Napoléon qui s'était fait déclarer empereur en 1804 :

(1) *Alman. des Muses* pour 1784, p. 136.

(2) *Fables et poésies diverses*, p. 523.

(3) *Acanthologie*, ou *Recueil d'épigrammes*. Paris, 1817.

(4) Ci-dessus, p. 167.

Du grand Napoléon je suis l'admirateur :
S'il me croit son sujet, je suis son serviteur (1).

Il y a dans ce mot une grande délicatesse; car le mot *serviteur* s'emploie dans notre langue dans deux sens tout contraires : dans son sens propre, d'abord, c'est celui qu'il paraît avoir ici, et qu'il n'a pas; ensuite comme une forme particulière et polie de se débarrasser de quelqu'un qui nous ennuie; comme c'est par là qu'on termine les lettres missives, et qu'on salue ceux qui nous quittent, je suis *votre serviteur*, ou je suis *son serviteur*, signifient très-bien, comme dans l'exemple cité : qu'il *aille se promener*, qu'il *aille au diable*, etc. Cet abus du sens d'un mot est une des ressources les plus heureuses et les plus variées de notre langue.

Le dialogue de Bertrand et de Bonaparte, donné sans nom d'auteur, n'a pas, à beaucoup près, le même mérite. C'est une épigramme sanglante et presque brutale contre l'ambition de l'Empereur : elle n'a de remarquable, au point de vue littéraire, que sa grande rapidité :

Sire, il ne reste pas un seul homme des nôtres.
— Ami, fais-toi tuer, je vais en chercher d'autres.

Une épigramme anonyme contre Cambacérès est assez plaisante; elle repose sur un mot usité dans le peuple, qu'il est assez difficile d'expliquer; on dit de quelqu'un qui n'est pas content, *qu'il mange du fromage*. Ce mot, combiné avec ce que Cambacérès était titré duc de Parme, a fait dire en 1814 :

Le duc de Parme déménage :
Plus d'hôtel, plus de courtisan.
Monseigneur mange du fromage;
Mais ce n'est pas du parmesan (2).

Chénier, qui a fait un grand nombre de bonnes épi-

(1) *Acanthologie*, p. 39. (2) *Acanthologie*, p. 43.

grammes, a été lui-même en butte à plusieurs pièces bien mordantes. Ferlus en a fait une qui se termine par ces mots :

Sur la scène c'était Pradon,
Dans la satire c'est Gacon,
C'est d'Armonville à la tribune (1);

ce d'Armonville était un député qui ne savait ni lire ni écrire ; Pradon et Gacon sont connus ; mais l'excès même du mal dit ici de Chénier, rend la satire plus faible que ne le voulait l'auteur.

J'aime mieux celle-ci, du même, sur les éternels bâillements de Chénier :

Tout fait bâiller Joseph-Marie :
Nous avons beau nous travailler,
Monsieur toujours bâille et s'ennuie;
Rien ne saurait le réveiller.
Laissons bâiller Joseph-Marie;
S'il bâille autant qu'il fit bâiller,
Il bâillera toute sa vie (2).

Vigée a fait aussi contre le même homme une épigramme mieux acérée peut-être que toutes les autres qu'il a faites : il fallait qu'il eût fortement à s'en plaindre; car, bien que l'épigramme ne prouve jamais rien, cependant on hésite à lancer un trait pareil, si l'on n'est fort irrité contre un ennemi :

Auprès de Jupiter Prométhée en disgrâce
Se vit en proie au bec d'un vautour inhumain,
Qui lui rongeait le cœur et le rongeait sans fin.
Supposez Chénier à sa place :
Le vautour serait mort de faim (3).

Urbain Domergue, grammairien qui a joui de quelque célébrité au commencement de ce siècle, a souvent excité l'humeur railleuse de Lebrun; c'est lui qui a dit :

(1) *Acanthologie*, p. 57.
(2) p. 56.
(3) p. 56.—Voyez aussi les *Poésies* de VIGÉE, troisième édition, 1813, p. 361.

Ce pauvre Urbain que l'on taxe
D'un pédantisme assommant,
Joint l'esprit du rudiment
Aux grâces de la syntaxe (1).

Il en a fait une quinzaine d'autres qui ne valent pas celle-là ; mais Domergue a répondu par un quatrain qui, à mon avis, les vaut toutes. Lebrun s'était marié en secondes noces avec sa cuisinière ; Domergue saisissant l'à-propos, et faisant allusion à l'enthousiasme ultra-pindarique dont Lebrun se piquait, et aux expressions hyperboliques que lui ont reprochées ses critiques, écrivit :

Qui pourrait s'empêcher de rire ?
Lebrun d'un vol audacieux
Se précipite dans les cieux,
Et tombe dans la poële à frire (2).

Legouvé, dont j'ai déjà parlé à propos de la poésie didactique (3), et contre lequel Luce de Lancival avait, lors de sa nomination au collége de France comme professeur de poésie latine, écrit le distique suivant, où il drape trois hommes ensemble et du même coup :

Legouvé sait, dit-on, le latin, à peu près
Comme Gail sait le grec, et Cournand le français (4),

avait fait contre Fabien Pillet, une épigramme plus irritée que mordante, que voici :

Du Parnasse insecte risible,
Je cesse un stérile combat :
Tu rampes tellement à plat,
Que t'écraser est impossible (5).

Fabien Pillet répondit par une autre, bien plus calme, mais plus fine et plus méprisante :

J'ai lu les vers dont il m'assomme :
Mais je les ai lus sans humeur.

(1) *Acanthologie*, p. 83.
(2) p. 166.
(3) Ci-dessus, p. 36.
(4) *Acanthologie*, p. 170.
(5) p. 105.

Si tous ses madrigaux sont d'un méchant rimeur,
Son épigramme est d'un bonhomme (1).

Celle du même Fabien Pillet, contre l'abbé de Feletz qui l'avait appelé *petit auteur*, n'est pas, à beaucoup près, aussi heureuse, quoiqu'elle ait été souvent citée, et quelquefois comme un chef-d'œuvre du genre; je la trouve, pour moi, plus grossière que piquante.

Il m'appelle petit auteur :
Eh bien ! c'est un petit malheur.
En attendant que l'on me dise
De quelle taille est mon censeur,
Je le mesure à sa sottise,
Et suis frappé de sa grandeur (2).

Il n'y a jamais grand mérite à dire grossièrement une injure à son ennemi; quand Lebrun écrit, par exemple :

Sottise entretient l'embonpoint,
Aussi Baour ne maigrit point (3).

ou, comme portent d'autres versions,

Sottise entretient la santé,
Baour s'est toujours bien porté (4);

ce n'est là, comme le lui a reproché Dussault (5), qu'un outrage tel que le dernier des hommes le peut faire à l'écrivain le plus habile ou le plus recommandable, c'est lui dire en trois mots, au lieu de le dire en un, qu'il est un sot; est-ce la peine de mettre en vers une si plate injure?

Quelle différence entre cette grossièreté et la finesse de ce rapprochement piquant, qui termine son épigramme contre la comtesse de Beauharnais, morte en 1813 :

Chloé, belle et poète, a deux petits travers;
Elle fait son visage, et ne fait pas ses vers (6).

(1) *Acanthologie*, p. 171.
(2) p. 107.
(3) p. 14.
(4) Quelques-uns attribuent cette épigramme à M. Baour Lormian et mettent *Lebrun* au lieu de *Baour*.
(5) *Annales littéraires*.
(6) *Acanthologie*, p. 20.

Une de celles qu'il a faites contre Mme Pipelet, aujourd'hui princesse de Salm, n'est pas moins bonne, précisément parce qu'il n'y dit pas crument qu'elle fait de mauvais vers, mais trouve une forme détournée, et un rapport ingénieux pour exprimer la même pensée.

Thaïs, muse ennuyeuse et fade,
Jamais, comme Sapho, n'eût péri dans les mers :
Et Phaon eût lui seul fait le saut de Leucade
Pour ne pas entendre ses vers (1).

Lebrun en a fait une aussi contre Suard, qui peut passer pour un chef-d'œuvre du genre ; aussi a-t-elle emporté l'approbation même de celui sur qui elle frappait ; la voici :

Dans l'épigramme au moins j'ai su te plaire :
Là je suis bon ; tu le dis, je le croi.
Je n'ai pourtant jamais parlé de toi :
O mon ami ! la meilleure est à faire (2).

« Elle est faite », dit Suard en l'apprenant.

Masson de Morvilliers, poète d'ailleurs fort médiocre, a fait un assez bon nombre d'épigrammes, insérées dans les *Almanachs des Muses* de diverses époques. En voici une de lui qui a de la verve, et dont la pointe est si inattendue, qu'on ne la lira pas sans plaisir, quoique déjà bien ancienne.

Du Dieu des arts obscurs persécuteurs,
Je ris, pédants, de vos complots barbares :
Je ne crains point vos plats inquisiteurs,
Vos agrégés, ni vos sots en simarre.
Je dompterai tous vos grimauds latins,
Nouveau Samson j'en aurai seul la gloire :
La charge sonne ; avancez, Philistins ;
Et toi, Dorval, prête-moi ta mâchoire (3).

Il est fâcheux que rien ne nous indique ici quel est ce Dorval sur qui tombe toute la force de l'épigramme, quand

(1) *Acanthologie*, p. 226.
(2) p. 262.
(3) *Alman. des Muses* pour 1784, p. 20.

on songe avec quelle mâchoire combattait Samson ; ce qu'il y a de remarquable ici, c'est la rapidité imprévue avec laquelle l'auteur, qui a paru d'abord avoir à combattre les universités, les docteurs de tout genre, fait volte-face, et décharge tout son courroux sur ce malheureux placé à côté de lui, et qu'on croirait son allié ou son compagnon.

Une épigramme d'Andrieux, dont il n'a pas non plus indiqué l'objet, peut être citée ici comme un modèle d'adresse et de malignité ; elle repose tout entière sur une prétendue correction de phrase (1), où le poète a l'air de changer celle qui irrite le plus son adversaire, et la rend plus outrageante encore.

Que de coquins dans votre ville,
Monsieur Harpin, sans vous compter !
— Morbleu ! cessez de plaisanter,
Un railleur m'échauffe la bile.
— Hé bien ! soit, je change de style,
Déridez ce front mécontent :
Que de coquins dans votre ville,
Monsieur Harpin en vous comptant (2) !

Cette autre épigramme, faite aux Catacombes, par le même, est pleine de malice et de gaîté.

De ces demeures redoutables
Les froids et mornes habitants
Sont devenus fort bonnes gens,
Point ennemis de leurs semblables,
Point serviles, point arrogants,
Point envieux, point irritables,
Point menteurs et point médisants,
Et point bavards insupportables.
Ma foi, quand je songe aux vivants,
Je trouve les morts bien aimables.

(1) On se souvient de la fameuse épigramme de Piron contre l'abbé Desfontaines, qui commence par :

Un écrivain fameux par cent libelles
Croit que sa plume est la lance d'Arguil.

Il y avait un mot surtout qui avait blessé Desfontaines; celui-ci s'en plaignit à Piron, qui lui proposa d'en mettre seulement la première lettre; c'était rendre l'expression dix fois plus sanglante.

(2) ANDRIEUX, t. VI, p. 36.

LIVRE IV. — *POÉSIE DRAMATIQUE.*

LECTURE XLV. — *Divisions générales.* — *Tragédies.* — POINSINET DE SIVRY, LAHARPE, BLIN DE SAINMORE, DUCIS.

La poésie dramatique est, à l'époque impériale comme auparavant et comme toujours, de toutes les branches de la poésie, celle qui a le plus produit, et dans tous les genres : tragédies, comédies, drames, vaudevilles, opéras, proverbes, pièces de toutes sortes, en un mot, ont excité la verve de nos auteurs, et ont produit une quantité extraordinaire d'ouvrages de valeur différente, sans doute, mais où les bons, quelquefois même les excellents, ne manquent pas.

Parlons d'abord de la tragédie.

Quelques poètes tragiques, qui s'étaient distingués dans le siècle dernier, trop vieux au commencement de celui-ci pour continuer à composer pour le théâtre, ne peuvent pas être comptés parmi les tragiques de l'époque impériale ; Poinsinet de Sivry, mort en 1804, auteur d'une tragédie de *Briséis ;* Laharpe, mort la même année, à qui l'on devait *Warwick*, *Coriolan*, *Philoctète* (1), et autres ouvrages peu lus aujourd'hui; Blin de Sainmore, mort en 1807, et auteur d'une tragédie d'*Orphanis*, représentée en 1773, ne doivent être nommés ici que pour mémoire.

Ducis et Chénier, quoique ayant fait la plupart de leurs ouvrages avant l'époque de l'empire, ne sont pas tout-à-fait dans le même cas.

(1) *Warwick*, 1763; *Timoléon*, 1764; *Pharamond*, 1765; *Gustave Wasa*, 1766; *les Barmécides*, 1778; *Jeanne de Naples*, 1781; *Philoctète*, 1783; *les Brames*, 1783; *Coriolan*, 1784; *Virginie*, 1786; ajoutez *Menzikoff*, *Mélanie*, *Barnevelt*.

Ducis d'abord, né à Versailles en 1733, et mort en 1816 seulement, dans sa 84e année, a survécu au gouvernement de Bonaparte, et, ainsi, il ne serait pas possible de l'exclure du nombre des tragiques de cette époque; d'un autre côté, si presque toutes ses pièces sont antérieures à notre siècle; si son *Hamlet* est de 1769; *Roméo et Juliette* de 1772; *OEdipe chez Admète*, de 1778; le *Roi Léar* et *Macbeth*, de 1783 et 84; *Jean sans-terre* et *Othello*, de 1791 et 92; son *Abufar*, ou la *Famille arabe*, ne date que de 1795, et appartient presque à notre époque; et enfin *Phédor et Waldamir*, ou la *Famille de Sibérie*, est de 1803, et rattache ainsi Ducis à notre revue.

Il est vrai que cette pièce fut impitoyablement sifflée; mais elle n'est pas moins pour nous une occasion de nous occuper de l'auteur, d'autant plus que son théâtre entier a été constamment joué pendant l'époque dont nous parlons; le succès qu'y avait Talma, sa liaison avec l'auteur, peut-être aussi la vénération que le public portait à Ducis, influaient-ils sur le jugement que l'on portait des pièces; toujours est-il que le Théâtre-Français a retenti de ses vers, de 1800 à 1812, autant qu'à aucune autre époque.

La vie de Ducis est peu féconde en évènements : il s'était toujours tenu en dehors de la politique et des passions qu'elle fait naître: « mon troisième étage, disait-il, est mon troisième ciel; de là je crache sur la terre ».

Ducis avait été nommé à l'Académie française en remplacement de Voltaire : il fut aussi de l'Institut; mais ne se soumit jamais ni aux invitations, ni aux prévenances de Napoléon : il refusa le titre de sénateur et la croix de la Légion-d'Honneur, comme il avait précédemment refusé les avantages pécuniaires qui lui étaient proposés.

A l'époque de la restauration, il publia un dithyrambe contre l'Empereur, intitulé *ma protestation;* enfin, il reçut du roi Louis XVIII, avec la croix de la Légion-d'Honneur, une

pension de 6000 francs, que sa conscience lui permit d'accepter.

Considéré quant à son théâtre, Ducis est assurément un des auteurs français les plus recommandables; non pas sans doute qu'il doive jamais être regardé comme un tragique du premier ordre, car il manque de plusieurs des qualités qu'on est en droit d'exiger d'un auteur de ce rang: d'abord, de l'originalité; ensuite, et surtout, de l'art de disposer son sujet.

C'est ce que Laharpe exprimait en disant «que Ducis ne savait pas composer une pièce, mais que personne ne savait mieux faire une scène que lui» (1). — En effet, Ducis fut, comme le lui disait Thomas son ami, *le poète de la nature* (2); comme les auteurs de l'art naissant, il exprimait parfaitement les sentiments ou les données tragiques qui se présentaient à son esprit; il était moins habile à combiner les différents ressorts qui entrent dans une composition dramatique et en constituent l'ensemble : ce travail d'un art poussé à sa perfection n'appartenait pas, à beaucoup près, autant à celui qu'on a, avec raison, surnommé le *La Fontaine de la tragédie* (3), pour exprimer qu'il suivait les inspirations de son talent plutôt qu'il ne combinait ses moyens dans le silence et dans la retraite. Lui-même a fait connaître sa pensée à ce sujet : *l'instinct est tout*, disait-il; *moi, j'ôte mon chapeau devant l'instinct* (4). Il faisait bien de lui ôter son chapeau, parce que l'instinct, c'est-à-dire, le génie, est, très-certainement, une des belles parties du poète, et des plus nécessaires; mais ce n'est pas tout, comme le croyait Ducis, qui en effet n'avait guère que cela : Horace, qui avait examiné cette question, l'avait, lui, résolue tout autrement, quand il a dit :

(1) Voyez la notice sur les œuvres de Ducis dans le Répertoire du Théâtre Français.

(2) Même endroit.

(3) Même endroit.

(4) Mot cité par Andrieux, dans une de ses leçons au collège de France.

Natura fieret laudabile carmen an arte
Quæsitum est : ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit video ingenium (1).

En effet, il est impossible, lorsqu'un art est parvenu à un certain degré de perfection, que le génie tout seul puisse faire aucun ouvrage excellent. Ducis serait au besoin la preuve de cette vérité.

Le défaut d'originalité empêche aussi de le compter parmi les tragiques du premier ordre. Il n'a guère fait qu'imiter les chefs-d'œuvre du théâtre grec et du théâtre anglais, le premier dans son *OEdipe chez Admète*, l'autre dans *Hamlet*, le *Roi Léar*, *Macbeth* et *Othello*.

C'est donc dans *Abufar* seulement qu'il s'est montré original; et cette pièce, toute d'imagination, n'est pas, malgré l'intérêt incontestable dont elle est remplie, assez belle pour donner à Ducis le rang des Racine et des Voltaire : c'est un roman dialogué, mais où l'invention est fort peu de chose. Abufar, chef d'une tribu arabe, a un fils *Farhan*, et une fille *Odéïde*; de plus, il a reçu d'une mère mourante une enfant qu'il a nommée *Saléma*, et qui a grandi dans sa maison, comme si elle était sœur de Farhan et d'Odéïde; Farhan n'a pu la voir, sans devenir amoureux d'elle; mais persuadé qu'il brûlait d'une flamme incestueuse, il a voulu s'éloigner et s'est enfui en effet de la maison paternelle; Pharasmin, jeune persan, fait autrefois prisonnier de guerre par Abufar, s'est, dans le même temps, épris d'amour pour Odéïde : Farhan revient dans la maison de son père; de là, et faute de s'entendre, quelques scènes de jalousie, d'amour, de remords, de dévouement, etc. Tout s'arrange à la fin, lorsqu'Abufar déclarant que Saléma n'est pas sa fille, fait le bonheur de tous par un double mariage.

On voit par cette analyse que Ducis a transporté dans l'Arabie, et couvert d'une élocution extrêmement brillante,

(1) *Art poétique*, v. 408.

une action qui appartient beaucoup plus à la vie privée des peuples chrétiens modernes : ce changement de lieu, malheureux sans doute quant à la vérité du costume, n'a guère fourni à notre auteur que les brillants effets d'une poésie tout orientale, et de sublimes tirades sur les vertus de famille, l'amour filial ou fraternel, la puissance d'un père, la force de l'amitié : sa composition est restée ce qu'elle était d'abord, une partie carrée d'amoureux qui se marient à la fin.

Mais il faut avouer que les scènes qu'il a produites sur cette situation sont des chefs-d'œuvre de passion et de sentiment, comme le prouve le passage suivant (1) où Farhan et Saléma se font l'aveu de cette flamme qu'ils croient incestueuse. Farhan commence :

. . . . . . O que dès mon berceau
N'ai-je suivi ma mère au fond de son tombeau !
Sans doute le destin (car à tout il préside)
Appelle Pharasmin sur les pas d'Odéïde :
Et pourtant d'autres cœurs trop faits pour se chérir,
Nés sous les mêmes cieux n'ont jamais pu s'unir.
Oh ! si j'avais trouvé dans l'antique Assyrie,
Dans la féconde Egypte ou la riche Médie,
Quelque objet vertueux qui me dût enflammer,
Qui fût né pour l'amour, et qui craignît d'aimer,
Qui portât dans son sein, modeste et recueillie,
Le doux, l'heureux trésor de la mélancolie,
Ce bonheur douloureux, cette tendre langueur,
L'aliment, le plaisir et le charme du cœur ;
En qui d'un autre cœur l'affection fidèle
Se gravât lentement, mais pour être éternelle ;
Qui se plût sans témoin, égarant ses douleurs,
Sur des cercueils épars à verser quelques pleurs ;
Qu'au milieu des cyprès mon œil eût pu surprendre,
Interrogeant les morts et croyant les entendre ;
Prêtant à des tombeaux sa sensibilité,
Cent fois plus ravissante encor que la beauté ;
Oh ! comme à ses genoux, soumis, tendre et fidéle,

(1) *Abufar*, 8.

Heureux de ses regards, heureux d'être auprès d'elle,
Oubliant l'univers et vivant sous ses lois....

SALÉMA.

Mon frère existe-t-elle?

FARHAN.

Ah! ma sœur, je la vois:
Mes regards enchantés..... c'est toi : connais ma flamme,
Mes ardeurs, mes tourments, les transports de mon âme.
Tu vois dans ces déserts l'image de mes feux,
Muets, brûlants, sans borne, et terribles comme eux.
De mon aspect errant j'ai fatigué l'Asie,
Et le Nil, et l'Atlas, et la triple Arabie;
J'aurais voulu courant, m'élançant loin de toi,
Sortir de cet amour qui fuyait avec moi.
Vains efforts! j'emportais ton image et tes charmes :
J'ai retenu mes cris, j'ai dévoré mes larmes;
Mais pourtant, quelquefois, laissant couler mes pleurs,
Les échos étonnés m'ont rendu mes douleurs.
Enfin, je suis venu, te cachant ton ouvrage,
Rapporter à tes pieds ma flamme et ton image.
J'ai tout fait pour me vaincre. Ici même, en ce jour,
J'ai craint de t'avertir de mon fatal amour.
J'enchaînais, mais en vain, cet aveu qui te touche;
Il sortait par mes yeux, il errait sur ma bouche;
Je souffrais, je brûlais, j'adorais tes appas;
Je te parlais d'amour; tu ne m'entendais pas.[1]
Non, tu n'as pas su lire en mon âme éperdue.....

SALÉMA.

Et toi-même, à ton tour, ne m'as pas entendue,
Quoi! n'as-tu pas compris dans tout notre entretien
Tout l'excès d'un amour qui répondait au tien?
Dans mes regards au moins n'as-tu donc pas su lire?
Mon air, mes yeux, ma voix, tout devait t'en instruire.
Oui, sous ces deux palmiers, d'où je t'ai vu partir,
J'allais chercher l'espoir de te voir revenir.
Je regardais au loin, j'interrogeais l'espace,
De tes pas vers mes pas je rappelais la trace.
Je hâtais, je pressais, j'implorais ton retour,
Je t'attendais la nuit, je t'attendais le jour;
Je te disais tout bas : oui, ta vie est la mienne,
Viens me rendre mon âme errante avec la tienne :

Mes vœux sont exaucés, enfin, je te revoi,
Mon cher Farhan, mon frère ! ô cieux ! écrasez-moi !

Les pièces imitées par Ducis, des théâtres étrangers, ont plus de valeur tragique, mais montrent encore moins d'invention; il n'a guère fait qu'abréger et ordonner les pièces de Shakespear, comme il a, dans son *OEdipe chez Admète*, combiné Sophocle avec Euripide, sans, pour ainsi dire, rien ajouter de son propre fond.

C'est donc bien à tort que la *Biographie des Contemporains* (1), examinant les titres de Ducis à l'admiration de la postérité, rappelle que Racine imita Sophocle, Euripide et même Sénéque, dans ses compositions dramatiques; Homère et Virgile, Ovide et les livres sacrés, dans les détails; et n'en est pas moins appelé l'*admirable Racine :* que Corneille imita les auteurs espagnols et Lucain, et n'en fut pas moins appelé le *grand Corneille.* C'est confondre des qualités essentiellement différentes que de comparer l'imitation de notre auteur à celles de Corneille et de Racine. Quand ces deux grands poètes ont imité les ouvrages de l'antiquité, ceux-ci n'ont été pour eux qu'une sorte de matière brute, d'où ils tiraient leurs idées sans doute, mais en leur donnant une forme qui ne ressemblait en rien à la forme primitive, de sorte que la création est restée aussi entière que celle d'un sculpteur tirant d'un bloc de marbre une statue qui n'y était pas formellement, bien qu'elle y fût en substance.

Ducis, au contraire, n'a guère fait que reproduire son original abrégé, dégagé de ses langueurs et de ses inutilités, arrangé quelquefois selon les exigences de la scène française et du bon sens; sauf l'expression, il n'y a presque rien mis du sien, et c'est ce qui empêchera toujours avec juste raison de le mettre au premier rang de nos tragiques.

(1) Mot *Ducis*.

Il occupe toutefois, au second, une place honorable ; ses pièces ont des défauts, elles en ont de graves, et néanmoins elles intéressent vivement à la représentation, et émeuvent profondément le spectateur.

OEdipe chez Admète (1) a ce mérite à un haut degré ; la pièce, dans son ensemble, est assez mal construite; Euripide a fait une Alceste, sur un sujet que les croyances des Grecs rendaient à peu près vraisemblable. Admète, roi de Phères, ou Alceste sa femme, étaient condamnés à la mort par les destins ; il fallait que l'un des deux pérît; Alceste s'était sacrifiée pour son mari, c'était elle qui tombait dans les enfers, lorsqu'Hercule, revenant lui-même du séjour des morts, ramenait cette épouse dévouée, qu'il rendait à son mari, après avoir rompu en quelque sorte le charme par sa victoire.

D'un autre côté, Sophocle a fait un *OEdipe à Colone*, qui ne pouvait guère, à notre jugement, intéresser que des Athéniens. Œdipe, en arrivant dans ce bourg de l'Attique, apprend au spectateur que le lieu où il mourra, doit, d'après l'oracle des dieux, être fatal à ceux qui l'ont chassé, et heureux pour ceux qui l'auront reçu: Créon, roi de Thèbes, instruit de la déclaration des dieux, veut l'enlever afin de procurer aux Thébains, les avantages attachés à la sépulture de ce malheureux prince. Thésée, roi d'Athènes, prend Œdipe sous sa protection, et empêche Créon d'exécuter la menace qu'il faisait d'enlever de vive force son ancien maître. Œdipe se retire alors, et bientôt un messager vient annoncer qu'il est mort, et enseveli dans un lieu secret, qu'il n'est pas permis de connaître, et qui attirera aux Athéniens tous les biens promis par l'oracle.

Cette pièce bien simple, trop simple même, en contient pourtant en elle une seconde, qu'on en pourrait retrancher sans que l'action y perdît rien ; c'est celle où Polynice

(1) Représentée pour la première fois en 1778.

vient demander à son père de prendre parti pour lui dans la guerre qu'il va faire à son frère Etéocle; Œdipe refuse, bien entendu, et Antigone donne à son frère des conseils que celui-ci se garde bien de suivre; il quitte la scène pour ne plus revenir (1), et le lecteur se demande à quoi a pu servir ce long dialogue qui n'a aucun rapport au reste de la tragédie.

Or, ce sont ces deux, ou ces trois drames que Ducis a fondus en un seul, sans corriger aucunement la triplicité de l'action; la scène se passe à Phères en Thessalie; l'oracle demande, comme dans Euripide, que l'un des deux époux meure, à moins qu'un homme vertueux ne se dévoue pour eux; ce sera Œdipe qui sera cette victime, et qui remplacera ainsi l'Hercule d'Euripide et des traditions : et comme le dénouement est inadmissible, rien ne sauve le mélange maladroit des deux pièces antiques.

Ajoutez-y la scène de Polynice, aussi hors-d'œuvre dans le français que dans le grec, et vous aurez l'idée d'une composition on ne peut plus fautive.

Les détails, il est vrai, rachètent les vices du plan, et la scène de Polynice est une des plus touchantes qu'il y ait sur aucun théâtre. Elle a toujours enlevé les applaudissements.

Les pièces imitées de l'anglais sont plus neuves et peut-être plus intéressantes, surtout *Hamlet* et *Macbeth*. *Hamlet*, la première qui parut (2), est peut-être celle de toutes où l'on trouve le plus de ce genre de pathétique fondé sur les effusions du sang, sur les sentiments de famille. La scène

(1) Vers 1249 à 1446.

(2) L'Institut (2e classe), dans son *Rapport sur les prix décennaux*, fait remarquer qu'*Hamlet* était fait et avait obtenu du succès avant la période décennale déterminée par l'Empereur; mais « que les corrections et changements faits par Ducis à sa pièce, pendant ce temps, équivalent à une création absolue ». C'est un peu fort : concluons-en seulement que nous pouvons, sans trop forcer les idées, considérer le théâtre de Ducis comme appartenant à notre époque.

de l'urne (V, 4), où Hamlet exige de sa mère qu'elle jure sur les cendres de son époux qu'elle n'a pas eu part à sa mort, est de la plus grande beauté.

Le *Roi Léar*, emprunté de Shakespear quant à l'idée première, est bien supérieur par l'exécution : cette pièce offre des tableaux imposants et un pathétique vrai ; mais il y a des longueurs, de l'embarras, peu de mouvement, et surtout une action plus bizarre qu'intéressante, aussi incroyable par les évènements qui la composent que par le lieu de la scène, placée au milieu d'une forêt, sous l'abri et auprès d'une caverne.

Macbeth, accueilli d'abord avec moins de faveur, est de tous les ouvrages de l'auteur, celui qui renferme le plus de beautés du genre terrible et sombre. C'est la première où l'on ait osé hasarder, sur notre scène, un songe mis en action : et la scène de somnambulisme (V, 7) est une des plus extraordinaires et des plus effrayantes qui aient jamais été offertes à aucun peuple. La scène de la couronne offerte (IV, 4) est à peu près aussi saisissante ; et le songe raconté par Macbeth lui-même (II, 6) ne laisse jamais les auditeurs tranquilles.

Je replace ici ce morceau, cité d'ailleurs fort souvent.

Je croyais traverser, dans sa profonde horreur,
D'un bois silencieux l'obscurité perfide :
Le vent grondait au loin dans son feuillage aride.
C'était l'heure fatale où le jour qui s'enfuit
Appelle avec effroi les erreurs de la nuit ;
L'heure où, souvent trompés, nos esprits s'épouvantent.
Près d'un chêne enflammé devant moi se présentent
Trois femmes : quel aspect ! non, l'œil humain jamais
Ne vit d'air plus affreux, de plus difformes traits.
Leur front sauvage et dur, flétri par la vieillesse,
Exprimait par degrés leur féroce allégresse.
Dans les flancs entr'ouverts d'un enfant égorgé,
Pour consulter le sort leur bras s'était plongé.
Ces trois spectres sanglants, courbés sur leur victime,

Y cherchaient et l'indice et l'espoir d'un grand crime ;
Et ce grand crime enfin se montrant à leurs yeux,
Par un chant sacrilège ils rendaient grâce aux Dieux.
Étonné, je m'avance : « Existez-vous, leur dis-je,
Ou bien ne m'offrez-vous qu'un effrayant prestige » ?
Par des mots inconnus, ces êtres monstrueux
S'appelaient tour à tour, s'applaudissaient entre eux,
S'approchaient, me montraient avec un ris farouche ;
Leur doigt mystérieux se posait sur leur bouche.
Je leur parle, et dans l'ombre ils s'échappent soudain,
L'un avec un poignard, l'autre un sceptre à la main ;
L'autre d'un long serpent serrait le corps livide :
Tous trois vers ce palais ont pris un vol rapide,
Et tous trois, dans les airs, en fuyant loin de moi,
M'ont laissé pour adieux ces mots : « Tu seras roi ».

Malgré les belles qualités que je viens d'indiquer, *Macbeth* a un défaut capital : les remords de ce personnage sont prodigués au point de fatiguer le spectateur ; l'horreur anticipée qu'il éprouve du crime qu'il n'a pas encore commis, nuit encore à l'intérêt de l'action (1).

Roméo et Juliette et *Othello* sont les plus faibles peut-être des pièces que Ducis a empruntées au théâtre anglais ; la dernière est pourtant celle qui a eu le plus de succès à la représentation ; mais ce succès tenait tout entier à l'enthousiasme qu'inspirait Talma, chargé du principal rôle. Pour la pièce, considérée en elle-même, sa grande analogie avec *Zaïre*, et son immense infériorité sous tous les rapports, lui a beaucoup nui dans l'esprit des connaisseurs. Aujourd'hui on ne lit guère cette tragédie plus qu'*Amélise*, la première des pièces de Ducis, ou *Phédor et Waldamir*, donné en 1803, et qui fut son dernier ouvrage dramatique.

(1) LEPEINTRE, *Notice sur Ducis*, dans le Répertoire du Théâtre Français.

LECTURE XLVI. — *Suite de la Tragédie.* — CHÉNIER.

CHÉNIER (*Marie-Joseph*) est un des poètes tragiques les plus féconds et les plus remarquables de l'époque impériale et de celle qui l'a immédiatement précédée. Ses œuvres ne comprennent pas moins d'onze tragédies originales, sans compter *OEdipe-Roi* et *OEdipe à Colone*, librement traduits de Sophocle, ainsi qu'*Electre* qu'il n'a pas terminée.

Les tragédies originales sont: *Azémire*, ouvrage médiocre, qui ne faisait pas attendre ce que Chénier a donné depuis; *Charles IX*, qui parut trois ans après, en 1789; *Henri VIII*, donné en 1791, ainsi que le drame de la *Mort de Calas*; *Caïus Gracchus*, en 3 actes, fut joué de 1792 à 1794; cette tragédie, dont les sentiments républicains semblent être dictés par une âme romaine, déplut à la Convention, et faillit perdre l'auteur (1). Vers le même temps il donnait le drame de *Fénélon*, et la tragédie de *Timoléon*; cette dernière pièce, représentée dans les temps les plus orageux de la terreur, c'est-à-dire quelques mois avant la chute de Robespierre, déplut aux décemvirs, qui ne purent supporter l'expression de ce patriotisme désintéressé qu'ils croyaient avoir étouffé en détruisant les Girondins. *Timoléon* ne fut point imprimé alors; les manuscrits en furent recherchés avec le zèle d'une inquisition farouche, saisis et brûlés; et quand la pièce put être imprimée, en 1795, ce fut sur une copie que madame Vestris avait heureusement sauvée (2). *Tibère*, qui n'a jamais été représenté, et que bien des gens regardent comme le chef-d'œuvre de Chénier; *Philippe II*, *Brutus et Cassius;* enfin *Cyrus*, donné en 1804, complètent les onze tragédies dont j'ai parlé tout-à-l'heure.

(1) *Biographie universelle des Contemporains*, mot *Chénier*. (*M.-J.*)

(2) Même ouvrage, au même mot.

Cette dernière pièce n'eut aucun succès : on peut en trouver la raison dans le peu de valeur de l'œuvre; et c'est ce qu'a fait M. Sauvo dans l'analyse très-complète qu'il en a donnée (1); il remarque en effet que la fable fondée sur la tradition rapportée par Hérodote et par Justin, de l'exposition de Cyrus, est excessivement compliquée; que c'est un *imbroglio* perpétuel, qui ne se développe et ne se dénoue qu'à la manière des reconnaissances anciennes, par des confidences successives, et non par la marche naturelle des évènements: « On voit, ajoute le critique, qu'au merveilleux répandu par Hérodote sur les premières années de la vie de Cyrus, à l'histoire de sa proscription et des terreurs d'Astyage, l'auteur a cru devoir lier la situation de Mérope presque entière; et que cette imitation s'étendant jusqu'au changement du nom du héros et du pasteur, jusqu'à la supposition du meurtre dont le héros est accusé, jusqu'aux moyens de reconnaissance entre Mérope et son fils, nous dirons même jusqu'aux détails de quelques parties du dialogue, n'a pu permettre au spectateur d'accorder au poète le mérite de l'invention dans le sujet qu'il a traité.

« Ce même spectateur a pu trouver aussi l'exposition un peu longue, quoique, chose à remarquer, le premier acte n'ait que deux scènes : il a pu s'étonner de voir cette exposition nécessairement reproduite au quatrième acte et encore au commencement du cinquième, et accuser dès-lors l'ouvrage entier de manquer de clarté, et d'une sage distribution ».

Voilà une critique très-sage et parfaitement fondée (2) ; mais ce n'est pas toute la vérité : la tragédie de *Cyrus* avait

(1) Voyez t. I des *OEuvres posthumes* de CHÉNIER.

(2) On ne saurait trop le redire : la critique littéraire est une des belles parties de la littérature impériale; j'ai cité (t. I, p. 35 et suiv.) les noms de plusieurs critiques; j'aurais pu y ajouter celui de M. Sauvo et d'autres encore.

été faite pour obtenir les bonnes grâces de celui qui venait de placer sur sa tête la couronne impériale.

Chénier, trompé par les débuts de l'homme du 18 brumaire, n'avait pas pressenti le futur empereur sous le jeune consul; il avait continué, lorsque tout changeait autour de lui et adorait la fortune présente, de montrer un esprit d'inflexible opposition. Il reconnut trop tard qu'il ne pouvait lutter tout seul contre la fortune du nouveau César; il chercha donc par son *Cyrus* à se rapprocher de celui dont il avait été le constant adversaire, en offrant à l'admiration et aux applaudissements du public, un prince revêtu de la dignité royale, et seul capable de sauver son peuple. Cet hommage au despotisme nouveau eut un résultat tout contraire à celui qu'attendait Chénier : il ne satisfit ni le maître ni le public: celui-ci protesta de son indignation par des sifflets qui, du fond de la salle des Français, retentissaient jusque dans la rue; et l'Empereur parut dédaigner et oublier le poète du moment qu'il se fut avili (1).

Quoi qu'il en soit de cette lâcheté poétique de *Cyrus*, tout en la déplorant, on ne peut nier, continue la *Biographie universelle des Contemporains*, que Chénier n'ait fait d'heureux efforts pour ramener le peuple aux saines idées, par des ouvrages dramatiques dont le but était toujours moral. Cela est vrai, mais on n'en peut pas faire à l'auteur un sujet de louange sous le rapport littéraire; Chénier a toujours sacrifié les véritables conditions dramatiques, savoir l'action et l'arrangement agréable des faits, à l'expression des doctrines politiques ou morales qu'il professait. Il n'a pas vu que la tragédie devenait par là un sermon politique, que le poète se transformait en prédicateur, et il a ainsi composé successivement, en haine des rois, *Charles IX*, *Henri VIII*, *Philippe II*, et *Tibère*; à la gloire des sentiments républicains, *Timoléon*, *Caïus Gracchus*, *Brutus* et *Cassius*; contre

(1) *Biographie universelle des Contemporains.*

la persécution religieuse *Calas* et *Fénélon ;* enfin *Cyrus*, comme je viens de le dire, pour gagner la faveur impériale.

Or, c'est une position fâcheuse pour un poète tragique, qui, bien qu'il prenne la forme du drame, reste toujours didactique, parce que son but principal est l'exposition de ce qui lui semble actuellement la vérité, lorsque le drame exigerait qu'on mît au premier rang le mouvement des personnages et la marche de l'action.

De là ces longues dissertations en vers, fort belles assurément comme exposition d'idées justes, qu'on ne peut pas dire absolument étrangères au sujet, mais qui enfin le ralentissent considérablement et refroidissent de plus en plus le lecteur ou le spectateur.

Le *Charles IX* est un exemple de ces pièces tout-à-fait vides, qu'un auteur fait pour se donner le plaisir d'exprimer ses opinions par la bouche de personnages inutiles. Il n'y a aucune action dans les quatre premiers actes; tout s'y passe en conseils opposés donnés à Charles IX, par Catherine, le Cardinal de Lorraine, Guise, Coligny et l'Hospital; et en tergiversations du jeune prince qui reçoit assez volontiers les impressions du dernier qu'il vient d'entendre; au cinquième acte il n'y a pas plus d'action que dans les premiers; seulement on y raconte le massacre de la Saint-Barthélemy; et Charles IX, malgré les louanges de ceux qui l'ont conseillé, y exprime le remords de cette détestable action. Certes, il fallait être aussi ennemi des rois qu'on commençait à l'être en 1789, pour applaudir ces ennuyeuses déclamations.

Henri VIII, *Calas*, *C. Gracchus*, *Fénélon*, *Brutus et Cassius*, *Timoléon*, *Philippe II*, *Tibère*, ne valent pas mieux sous ce rapport. Dans la première de ces pièces, Henri VIII veut se débarrasser d'Anne de Boulen pour épouser Jeanne Seymour; il n'a pas d'autre moyen que le meurtre de sa femme; celle-ci est en prison, la tuera-t-on? ne la

tuera-t-on pas? c'est la question qui s'agite pendant les quatre premiers actes, et que la volonté seule d'Henri VIII suffit pour décider. Le cinquième acte est consacré à peindre les remords du tyran. C'est encore une pièce extrêmement vide, et où quelques tirades à effet ne peuvent en aucune façon remplacer l'intérêt dramatique.

Fénélon a un peu plus de mouvement. On sait que le trait qu'y a célébré Chénier, appartient à Fléchier, et comme Fénélon n'y joue absolument aucun rôle que celui de l'évêque de Nîmes, on ne voit pas trop pourquoi le poète a falsifié l'histoire; c'est mettre gratuitement un nom pour un autre. L'intrigue est simple : une jeune fille qui refuse de prononcer ses vœux est conduite dans un cachot du couvent; elle y retrouve sa mère enfermée depuis quinze ans, parvient à s'échapper et va dénoncer ce crime à Fénélon; celui-ci quitte tout pour voler au secours de la victime, la tirer de sa prison, et la rendre à son époux qui la pleurait depuis longtemps comme perdue à jamais pour lui. Du reste, la disposition est loin d'être irréprochable; car Fénélon, ayant délivré la victime à la fin du quatrième acte, le cinquième est tout prévu et ne saurait intéresser le spectateur.

Timoléon n'a guère plus de mouvement : Timophane, le frère du héros, a bien envie de se mettre la couronne sur la tête; les deux premiers actes se passent en indécisions de ce triste conspirateur; Orthagoras le tue dans le troisième, lorsqu'après une conversation avec son frère, il refuse de renoncer définitivement à toute prétention au trône. Sauf deux scènes entre les deux frères du second et du troisième acte (II, 3, et III, 5), où il y a, sinon beaucoup de mouvement, au moins de la passion, on ne trouve guère dans cette tragédie que des lieux communs de morale républicaine; l'envie de discourir possède à un si haut point Chénier, qu'il fait monter Timoléon à la tribune pour ren-

dre compte au peuple de ce qu'il a fait comme général d'armée, dans l'expéditon dont il vient d'être chargé; c'est Orthagoras qui lui donne l'occasion de haranguer en disant :

Un décret solennel émané de nos pères,
Négligé par leurs fils en des temps moins austères,
Veut que tout citoyen, de fonctions chargé,
Devant le peuple entier paraisse et soit jugé.
A suivre cette loi Timoléon s'empresse.
Comme à ces grands objets tout l'état s'intéresse,
Les magistrats du peuple ont dû le rassembler,
Timoléon m'entend : c'est à lui de parler (1).

Certes, il est difficile de faire des vers plus prosaïques; du moins il n'y en a que huit; mais Timoléon n'a pas plus tôt reçu cette invitation d'Orthagoras, qu'il monte à la tribune et y récite quarante vers aussi plats que les précédents, et qui n'ont aucun rapport au reste de la pièce.

Philippe II, *Tibère* et les autres pièces sont, comme *Timoléon*, comme *Charles IX*, des déclamations en vers; on y peut trouver de belles scènes, on y trouvera surtout de belles tirades, plus facilement que de beaux vers; car c'est plutôt par la pensée générale d'un discours que par la beauté de la forme ou l'éclat poétique des images que Chénier se distingue; dans tous les cas, ce n'est pas là ce qui peut faire une bonne pièce.

Puisque *Tibère* est donné presque partout comme le chef-d'œuvre de Chénier, analysons-le, et nous verrons combien il est loin de nous offrir un modèle de bonne tragédie. On sait que Tacite laisse planer sur Pison le soupçon d'avoir empoisonné Germanicus; peut-être, semble insinuer Tacite, l'avait-il fait par l'ordre de Tibère : celui-ci toutefois l'abandonna lorsqu'il fut accusé dans le sénat par Agrippine, si bien qu'il fut lui-même obligé de se

(1) *Timoléon*, II, 5.

donner la mort (1). C'est là le sujet que Chénier a mis en scène, il admet tout ce que Tacite suppose, et ensuite il le développe par le dialogue, mais il n'y ajoute à peu près rien en action. Le premier acte se passe en explications et confidences; dans le second, Agrippine accuse Pison, et l'on examine comment l'accusé sera défendu; le troisième et le quatrième acte sont des discussions sur la défense, ou si Agrippine abandonnera sa plainte; dans le cinquième, on apprend que Pison s'est poignardé, et son fils se tue lui-même après avoir dit à Tibère des vérités assez dures. Ici, comme dans les autres pièces du même auteur, il n'y a ni intérêt ni action, et ce n'est pas là encore ce qu'on peut appeler une tragédie.

Mais le caractère de Tibère est parfaitement tracé; cette dissimulation habile des sentiments qui le dominaient est exprimée avec un rare talent, et son appréciation des hommes et des choses est d'une grande profondeur.

C'est dans ses scènes avec Séjan que l'empereur se montre le plus au naturel; c'est là aussi que Chénier l'a souvent le mieux peint. Les vers suivants sont remarquables :

Fulcinius est prêt : je suis content de lui:
Du sénat par mon ordre il s'absente aujourd'hui :
Son intérêt sur lui garantit mon empire ;
Et j'ai dicté, Séjan, tous les mots qu'il doit dire.
Rome va murmurer, Rome qui tous les jours
Se permet sourdement d'injurieux discours;
Elle brigue sa honte, et sa honte l'irrite.
De mon prédécesseur la clémence hypocrite
Des partis fatigués a fait taire les cris :
Il me léguait à moi les enfants des proscrits.
Plus habile que grand, plus fortuné qu'habile,
En triomphant d'un peuple, il a vécu tranquille,
Et l'heureux empereur m'a laissé recueillir
La haine que longtemps sema le triumvir.
Il régnait : je gouverne à force de puissance.

(1) TACITE, *Annales*, II, 16.

Rome par ses clameurs, même par son silence,
De mes secrets périls m'avertit chaque jour,
Et loin de tous les yeux me bannit dans ma cour (1).

Plus loin, l'empereur expose à son confident les sujets de sa haine contre le fils d'Agrippine et de Germanicus.

Ombragés en naissant des lauriers paternels,
Bercés des longs honneurs prodigués à leur race,
D'une orgueilleuse mère ils ont déjà l'audace ;
Et j'entrevois surtout dans les jeux de Caïus
Les vices de Sylla, mais non pas ses vertus.
Il naquit oppresseur ; sa tyrannique enfance
Bégaie insolemment la menace et l'offense.
Puisse Rome en effet tomber entre ses mains !
Ma haine avec plaisir le conserve aux Romains.
Timides artisans des discordes civiles,
Rebelles en secret, publiquement serviles,
Du sein de leur bassesse ils osent m'outrager :
C'est en me succédant qu'il pourra me venger.
Ecrasés par le fils, ils maudiront le père,
Et sous Caligula regretteront Tibère (2).
. . . .
Agrippine me hait : moi, sans la redouter,
Je prépare les coups que je veux lui porter :
Que de Germanicus la veuve criminelle
Dans sa chute bientôt précipite avec elle
Silius, Sabinus à me nuire attachés,
Ses partisans publics, mes ennemis cachés.
Crémutius de Rome écrit, dit-on, l'histoire :
Il veut à l'avenir dénoncer ma mémoire.
Scaurus peint des tyrans les tragiques destins :
C'est moi que sur la scène il désigne aux Romains.
Ils méprisent tous deux cette foule empressée
Dont je puis chaque jour acheter la pensée :
Mais tout prince absolu, s'il ne veut s'affaiblir,
Doit punir les talents qu'il ne peut avilir (3).

Ces scènes et beaucoup d'autres nous donnent la preuve et l'exemple des défauts de Chénier dans le genre drama-

(1) *Tibère*, I, 4.
(2) III, 2.
(3) Même endroit.

tique : les personnages n'agissent jamais, ce sont tout simplement les interprètes de l'auteur ; ils prononcent pour lui les satires que lui-même a composées.

On a reproché à Voltaire de mettre dans la bouche des gens qu'il fait agir, des pensées philosophiques du dix-huitième siècle ; de faire dire à Zaïre, par exemple,

> J'eusse été près du Gange esclave des faux Diéux,
> Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux (1).

et à Mahomet :

> Je suis ambitieux, tout homme l'est sans doute ;
> Mais jamais roi, pontife, esclave où citoyen
> Ne conçut un projet aussi grand que le mien (2).

et le reste : si ces discours ne sont pas tout-à-fait conformes à l'idée que nous nous faisons des personnages ; si Mahomet, ce chamelier ignorant, vient nous faire un cours d'histoire universelle pour expliquer ses projets, du moins rien de tout cela n'est hors de la situation, rien surtout ne suspend la marche du drame, pour nous arrêter sur des idées qui y soient étrangères.

C'est tout le contraire dans Chénier, qui amplifie et exagère ce défaut au-delà de toutes les bornes. Non-seulement c'est lui qui parle dans cette appréciation du règne d'Auguste, mais encore la satire qu'il en fait ne tient en rien à la pièce ; il n'y a aucune raison pour que Tibère donne à Séjan cette leçon d'histoire, sinon que le poète est bien aise de la donner à ses lecteurs.

La tirade sur Agrippine et ses enfants est pire encore ; je ne m'arrête pas sur ce que le soupçonneux empereur entrevoit les vices de Sylla (3) dans les jeux de Caïus qui n'avait pas huit ans (4) ; sur ce qu'il prévoit que Caligula le fera

(1) *Zaïre*, I, 1.

(2) *Mahomet*, II, 5.

(3) Imitation de Montesquieu.

(4) Caligula était né en l'an 13 de notre ère, le retour d'Agrippine est de l'an 21.

regretter; sur ce qu'il dit de Crémutius Cordus et d'autres qui ne moururent que longtemps après; ces petites inexactitudes historiques ne sont pas, sous le rapport de l'art, un très-grand mal; ce qu'il y a de blâmable, c'est l'emploi de discours si étendus, si étrangers à l'action, et qui ne font que la relâcher. A quoi sert, je le demande, cette énumération des griefs ou des désirs de Tibère?

Racine, dans son *Britannicus*, peint aussi les caractères; mais il y a une raison pour qu'Agrippine, pour que Burrhus rappellent ce qui a été fait précédemment par Néron ou par elle-même; supprimer leurs discours, ce serait presque toujours creuser un vide dans la tragédie, laisser une lacune dans l'esprit des spectateurs : ici, rien de semblable, ôtez toutes ces déclamations de Tibère, et l'ouvrage n'en souffrira pas; tant il est vrai que ce ne sont que de brillants hors-d'œuvre.

On peut, du reste, apprécier la différence qu'il y a entre ces tirades composées pour la satisfaction personnelle de l'auteur, et le véritable dialogue tragique, en comparant à ce que je viens de citer, la belle scène où le poète, profitant d'une ouverture de Tacite (1), met en présence Tibère et Pison, et suppose à celui-ci l'intention formelle de lire au milieu du sénat les ordres qu'il avait reçus de l'empereur et qu'il n'a fait qu'exécuter (2). C'est là que l'érudition historique dont Chénier aime à faire parade est au moins à sa place; que ses idées, si même elles ne sont pas absolument conformes à la vérité, sont au moins dans l'esprit des rôles, et concourent au mouvement général et au progrès du drame.

Ecoutez Pison :

> Nous voilà seuls, Tibère, et vous pouvez m'entendre :
> Ce moment, il est vrai, s'est fait longtemps attendre;

(1) *Annales*, II, 16. (2) *Tibère*, III, 3.

Rome ne m'offre plus que des yeux ennemis.
Mes jours sont-ils donnés? mes biens sont-ils promis?
Ah! Tibère est prudent; mais Tibère est-il juste?
On va juger l'ami, le collègue d'Auguste.
On parle de punir : le glaive est suspendu
Sur un patricien de Numa descendu!
Quelle étrange union conspire à ma ruine!
Le parti de Séjan combat pour Agrippine!
Quoi! ce Fulcinius, apprenti sénateur,
Descend par habitude au rang de délateur,
Et vous le permettez!

TIBÈRE.

Votre courroux s'abuse:
On n'est point délateur alors qu'on vous accuse.
Ce droit de dénoncer qui vous semble odieux,
Fut, dans les plus beaux temps, utile à nos aïeux :
Je ne veux point choisir un exemple vulgaire ;
Cet orateur fameux, plébéien consulaire,
Cicéron qui toujours soutint avec éclat
Le sénat près du peuple et le peuple au sénat,
N'a-t-il pas accablé de foudres équitables
Verrès que protégeaient ses richesses coupables?
N'a-t-il point accusé l'orgueilleux Lentulus,
L'ardent Catilina, l'effréné Céthégus?
Et des rois abolis craignant peu l'influence,
Armé contre un Pison sa sévère éloquence.

PISON.

Que font ces traits amers avec choix rassemblés?
Notre âge est-il pareil au temps dont vous parlez?
La liberté régnait sur les rives du Tibre :
César y règne seul et seul y reste libre :
Chaque mot du sénat par César est dicté.
Oui, vous approuvez tout, mon arrêt est porté.
Avec l'art de Séjan ces trames sont conduites,
César en a, je pense, examiné les suites :
Il a vu quels seraient les droits de l'accusé?

TIBÈRE.

Il n'a vu qu'un devoir à César imposé :
Et dont il faut subir les lois inexorables.

PISON.

César, faut-il aussi punir tous les coupables?

TIBÈRE.

Sur des preuves, sans doute. Ainsi le veut la loi.

PISON.

César sera puni.

TIBÈRE.

Qui l'accuserait ?

PISON.

Moi,
Ses ordres à la main ; je les ai.

TIBÈRE.

Téméraire,
Vous les avez gardés.

PISON.

Je connaissais Tibère.

TIBÈRE.

Et des audacieux vous connaissez le sort.

PISON.

Vous ne pouvez, César, commander que ma mort.
On verra si Pison brave les destinées,
Ou s'il a dans les camps perdu quarante années.

La scène continue ainsi, et les caractères se développent en même temps que l'action avance. Ah! si c'était là le caractère général de la tragédie de Chénier, combien il aurait un rang plus élevé que celui qu'il a parmi nos tragiques! malheureusement ces belles scènes sont chez lui l'exception; l'intérêt du drame l'occupe toujours moins que l'exposé hors-d'œuvre de ses doctrines politiques, et la déclamation inutile est le fond malheureux de presque toutes ses pièces.

LECTURE XLVII. — *Suite de la Tragédie.* — ARNAULT, AIGNAN, LEHOC, LUCE DE LANCIVAL,

ARNAULT, dont j'ai parlé à l'occasion de l'Apologue, a donné au Théâtre Français plusieurs tragédies d'un mérite fort divers : en 1791, n'étant âgé que de vingt-cinq ans,

il donna *Marius à Minturnes*, qui fut très-favorablement accueilli du public.

Lucrèce, *Cincinnatus*, *Phrosine et Mélidore* suivirent de près *Marius* : toutes ces pièces furent jouées en 1792 et 1793.

Oscar fils d'Ossian est de 1796; Arnault étant allé en 1797 en Italie pour y organiser le gouvernement des îles Ioniennes, composa ses *Vénitiens* à Venise même, sur les ruines de cette république.

En 1802, il donna *Don Pèdre* ou le *Roi laboureur :* puis vint *Scipion*, drame héroïque, et enfin *Germanicus*, qui a été le sujet ou le prétexte de beaucoup de bruit et d'animosité.

De toutes ces pièces, *Marius à Minturnes* est la seule qui ait eu un vrai succès; c'est aussi la seule dont on se souvienne, et quand on nomme Arnault par l'une de ses tragédies, on l'appelle toujours l'auteur de *Marius*.

Toutefois, *Marius* est à peine une tragédie : il n'y a pas d'action; les partisans de Sylla cherchent Marius qui se cache; on le prend à la fin; mais lorsque Géminius, son ennemi personnel, veut le faire tuer, les soldats qu'il a amenés passent du côté de Marius, qui se trouve ainsi le maître de sa vie : la toile tombe sur cette position. Il faut avouer qu'un pareil sujet, même avec les incidents que le poète a tâché d'y introduire, même avec le déguisement du jeune Marius, qui fait semblant de poursuivre ardemment son père afin de le sauver, et que personne ne reconnaît dans la pièce, non pas même le vieux Marius, est peu propre à nous intéresser. Il n'y a d'un bout à l'autre que des tirades emphatiques, qui ont dû avoir un très-grand succès pendant la révolution et sous l'empire; qui, depuis, sont devenues si communes, et peut-être faut-il ajouter si antipathiques à nos idées, à notre désir universel d'action et de mouvement, qu'on a de la peine à les lire d'un bout à l'autre.

La scène s'ouvre par un dialogue entre Céthégus et Géminius; celui-ci annonce le dessein de faire périr Marius s'il vient à s'en rendre maître; Céthégus tâche de l'en détourner par les lieux communs suivants :

Une haine privée à l'état étrangère
Déciderait ainsi du destin de la terre!
Et Marius qu'en vain Rome aurait condamné,
Au lieu d'être puni, serait assassiné!
Je ne puis le penser : ah! tout jusqu'à la haine
Doit devenir vertu dans une âme romaine.
Du puissant ennemi qui veut vous étouffer,
Sans doute qu'un grand cœur se plaît à triompher :
La vengeance pour lui *sans doute* a de grands charmes,
Tant qu'il faut repousser les armes par les armes;
Mais d'un noble péril ce cœur qui fut charmé
Doit rougir d'accabler un rival désarmé.
Marius fugitif est-il donc tant à craindre ?
Autant il fit envie, autant il est à plaindre :
Banni du monde entier, sans amis, sans appui,
L'excès de sa faiblesse intercède pour lui.

Géminius répond à ce sermon sur le pardon des injures en politique, par une profession de foi qui, si elle n'est guère plus dramatique, a du moins l'avantage d'aller au fond des choses, et de montrer le cœur humain tel qu'il est en général, suivant ses intérêts ou ses passions particulières, et les couvrant, autant que cela est possible, du masque de l'intérêt public.

Plus il est malheureux, plus le destin l'accable,
Plus, s'il se relevait, il serait implacable.
Je connais Marius, il doit être écrasé.
Tandis que de sa chute il est encor brisé,
Frappons les derniers coups, Romains, plus de faiblesse.
D'une absurde pitié que le murmure cesse.
Au public intérêt associant le mien,
Je me venge, il est vrai; mais c'est en citoyen :
Eh! qu'importe au sénat qui proscrit un perfide,
A servir sa fureur quel motif me décide?

J'obéis, c'est assez, et l'état satisfait
Doit approuver la cause en approuvant l'effet.
Qui sait si les héros que le monde révère
Eux-mêmes souffriraient cet examen sévère?
Si Brutus, si Camille, Horace, Régulus,
Romains qu'à tant de droits on admire le plus,
Uniquement brûlés du feu de la patrie,
Sacrifiaient à Rome et leur sang et leur vie?
Le cœur inaccessible à toute passion,
Etranger à la haine, exempt d'ambition,
Purement embrasé du seul amour de Rome,
Pour mieux être Romain cesserait-on d'être homme?
Non : et quand Marius au consulat porté
Dut maintenir les lois qui font la liberté,
A-t-il eu d'autres lois que celles de sa haine?
Et ne l'a-t-on point vu sous la pourpre romaine,
Abusant du pouvoir en ses mains réservé,
Homme public toujours venger l'homme privé?
Il m'opprimait alors : quand le sort me le livre,
J'oublirais cet exemple ou n'oserais le suivre!

Géminius peut avoir raison; seulement, tout cela n'est pas dramatique; et ces discussions dogmatiques, non plus que les déclamations qui suivent, et où chacun abuse tour-à-tour des grands mots de *puissance romaine*, de *vertu*, de *dévouement*, de *crime*, etc., ne le sont pas davantage. La scène où Marius va être assassiné par un Cimbre, et impose à ce barbare au point qu'il laisse tomber son poignard, est une belle situation, qui a pu fournir le sujet d'un très-beau tableau : il est fâcheux que ce soit dans la pièce un véritable hors-d'œuvre que rien n'amène et qui ne tient à rien.

Oscar fils d'Ossian est plus faible encore : Oscar et Dermide sont deux amis; Dermide est depuis longtemps l'époux de Malvina, il en a eu un fils nommé Fillan; Oscar étant devenu amoureux de Malvina pendant une longue captivité de Dermide, veut que son ami lui donne la mort quand il revient; Dermide veut mourir, au contraire;

Oscar se sauve pour ne pas tuer son ami; celui-ci court après lui pour être tué; il l'est en effet dans la coulisse; puis vient l'instant des remords, et Oscar se tue à son tour. Conçoit-on qu'on ait pu faire une tragédie en cinq actes sur un pareil canevas? et combien n'a-t-il pas fallu de discours inutiles, de déclamations sur la morale et la vertu, de pensées vides et de descriptions en l'air, pour dissimuler l'inanité d'un fond si pauvre?

Blanche et Montcassin, ou les *Vénitiens*, me paraît bien plus intéressant; c'est pour moi le chef-d'œuvre tragique d'Arnault: quoique le style n'en soit pas irréprochable (1), ni surtout aussi généralement beau et poétique qu'on pourrait le désirer, l'action est si pleine et si touchante qu'on lit l'ouvrage avec un intérêt croissant: la stricte observation de la vérité historique est d'ailleurs une qualité qui s'ajoute aux autres et ne doit pas être dédaignée.

Voici le sujet: à l'époque de la conspiration des Espagnols contre Venise, un jeune Français, Montcassin, amoureux de Blanche, fille de Contarini, membre du conseil des Dix, et l'un des trois inquisiteurs d'état, a découvert et fait connaître au conseil les projets du marquis de Bedmar; en reconnaissance de ce service, il est admis au rang des sénateurs, et acquiert ainsi le droit d'épouser celle qu'il aime, à laquelle sans cela il n'aurait pu prétendre. Tandis qu'il se repaît de l'espoir de voir couronner son amour, Capello, un des collègues de Contarini, lui demande sa fille en mariage; et Contarini se hâte de l'accorder, tant pour réunir les biens de deux familles puissantes, que pour éteindre d'anciennes haines. Montcassin fait bientôt connaître ses prétentions à Contarini qui les repousse; alors il obtient de Blanche un rendez-vous dans la chapelle du palais de son père, qui y vient peu d'instants après pour marier Ca-

(1) Voyez I, 2. Mon devoir, quoique ici vous puissiez *m'observer*, pour *me faire observer*: et plusieurs autres fautes de ce genre.

pello à sa fille ; celle-ci s'évanouit avant d'avoir prononcé le *oui* fatal : pendant ce temps, Montcassin s'est échappé, mais il a fallu passer à travers les jardins de l'ambassadeur espagnol ; et d'après la loi qu'il a fait rendre le matin même, il doit être condamné à mort par les inquisiteurs prononçant à l'unanimité, s'il est saisi au passage ; il l'est en effet, et comparaît bientôt devant Lorédan, Contarini et Capello son rival : celui-ci voudrait le sauver ; mais Montcassin prévenu à tort que Blanche s'est mariée à Capello, refuse de se défendre ; il est donc condamné et exécuté, lorsque Blanche qui a appris son danger, introduite parce qu'elle veut donner de nouvelles lumières aux inquisiteurs, vient déclarer que c'est pour sauver son honneur que Montcassin n'a pas voulu parler : Capello veut alors empêcher l'exécution du jugement ; mais il est trop tard ; Montcassin a été étranglé, et Blanche meurt sur son corps.

Aignan, dont nous avons déjà cité l'*Iliade* en vers français, composa de bonne heure une tragédie : la *Mort de Louis XVI* fut le premier sujet qu'il traita ; il n'avait alors que vingt ans ; la condamnation et l'exécution de cet infortuné prince excitèrent une telle indignation chez le jeune poète, qu'il en reproduisit les principales circonstances dans sa pièce, et osa la faire imprimer quelques semaines après cet évènement funeste.

Depuis, en 1810, il donna une autre tragédie, *Brunehaut* ou les *Successeurs de Clovis ;* cette pièce est loin d'être bonne ; le style en est faible, l'intrigue embarrassée, les caractères odieux. L'histoire d'ailleurs y est fort défigurée ; ce serait la moindre des choses si Aignan, en y manquant, avait fait une pièce touchante ; malheureusement il s'en faut beaucoup qu'il y ait réussi. Les caractères qu'il a donnés à ses héros, et en particulier à son héroïne, n'étaient pas de nature à jeter beaucoup d'intérêt sur son travail ; et la marche même de l'action était plus propre à le détruire qu'à le créer.

En 596, Childebert, roi d'Austrasie, étant mort, ses deux enfants, Thierry et Théodebert, régnèrent sous la conduite de Brunehaut leur aïeule, le premier en Bourgogne, l'autre en Austrasie ; en 598, Théodebert, d'après le conseil des grands de son royaume, exila sa grand'mère, qui se retira chez Thierry. On dit qu'alors Brunehaut corrompit les mœurs de son petit-fils, pour le mieux gouverner ; qu'elle l'excita contre son frère Théodebert, contre lequel elle était toujours fort irritée. En 612, la guerre éclata entre les deux frères ; Théodebert vaincu fut envoyé à Brunehaut, qui le fit périr ; en 613, Thierry mourut à Metz, de la dyssenterie, laissant quatre fils, qui ne régnèrent pas. Clotaire s'empara de son royaume, et de Brunehaut qu'il fit périr dans les supplices, disent les historiens.

Voici ce qu'Aignan a fait de cette tradition : Thierry et Théodebert se réunissent à Auxerre, dans le palais du premier : Brunehaut s'y trouve, elle est furieuse de ce bon accord et jure qu'en effet Théodebert sera puni de l'avoir autrefois chassée. Cependant, ne se croyant pas bien sûre de Thierry, elle fait avec Clotaire une convention à laquelle on ne comprend rien du tout, que Clotaire, qui est ici donné comme un modèle d'honneur et de délicatesse, fait seulement semblant d'accepter. Thierry, amoureux de la fille de son frère, l'obtient en mariage, malgré la parenté ; mais tandis qu'il est au temple pour se lier par des serments avec Théodebert, celui-ci, à qui Brunehaut a fait prendre du poison, meurt au moment où il appelle la vengeance du ciel sur le parjure, absolument comme le Séïde de Voltaire dans *Mahomet*. Thierry n'en poursuit pas moins son mariage avec Audovère : mais Brunehaut a ourdi une nouvelle trahison ; elle veut livrer son petit-fils à Clotaire, à condition sans doute que celui-ci la laissera régner. Clotaire arrive en effet ; mais s'il a accepté cette odieuse convention, c'était une feinte ; il n'a d'autre désir que de

punir le crime et d'honorer la vertu; il fait donc tuer Brunehaut, et laisse Thierry fort tranquille avec sa jeune épouse.

Il est difficile assurément de trouver une pièce d'une contexture moins raisonnable. Les caractères ne sont pas plus admissibles : Brunehaut est une énergumène; sa passion de vengeance est aussi absurde qu'odieuse : elle pousse le crime jusqu'à l'effronterie et la stupidité, se vantant elle-même d'avoir empoisonné Théodebert, et se livrant à Clotaire son ennemi mortel, pour le seul plaisir de se venger de Thierry.

D'un autre côté, il y a si peu d'action, qu'Aignan a été obligé d'y suppléer par des tirades démesurées sur l'Histoire de France, (I, 2 ; II, 4 ; III, 2); sur les suites funestes d'une excommunication (II, 2); sur la fidélité à ses princes (IV, 6), etc., etc.

Les vers suivants donneront un exemple du style d'Aignan; ce sont ceux que prononce Audovère, lorsqu'elle fait remarquer à son oncle Thierry qu'elle aime, qu'un mariage avec sa nièce n'est pas très-régulier, et pourrait leur faire encourir l'excommunication ; elle lui rappelle alors les effets qui n'eurent lieu que près de quatre siècles plus tard, lorsque Robert fut anathématisé pour avoir épousé Berthe.

Seigneur, ne souillez pas votre saint diadème :
Ne vous souvient-il plus de ces temps d'anathème
Où d'un pontife altier le zèle impétueux
Fit trembler sur le trône un prince incestueux?
Qui pourrait sans frémir en retracer l'image !
De l'empire éploré Dieu repoussait l'hommage.
On a vu dans ces jours abhorrés et maudits
De l'église aux mourants les secours interdits ;
Les morts déshérités de la terre sacrée
Qui du ciel à nos vœux peut seule ouvrir l'entrée ;
Et les pieux objets à notre culte offerts,
Sur la cendre couchés dans les temples déserts.
Retranchés cependant du reste de la terre,
Deux criminels époux sous le dais adultère,

Condamnés à l'éclat d'un pompeux déshonneur,
Goûtaient avec effroi leur horrible bonheur.
Un serviteur, un seul dans la fuite commune,
Enchaînant ses destins à leur triste fortune,
Apprêtait le repas du couple délaissé :
Vers ses maîtres proscrits marchait le front baissé;
Jetait des mets grossiers sur leur table indigente,
Se retirait frappé d'une sainte épouvante,
Et de tout aliment par leurs mains profané
Abandonnait aux chiens le reste empoisonné (1).

Il faut avoir bien de la patience pour entendre jusqu'au bout de si mauvais vers, et si peu à leur place; il faut surtout qu'un poète soit bien tourmenté de la fureur de rimer pour consacrer son temps à d'aussi pauvres conceptions.

La pièce d'Aignan est donc, et avec raison, entièrement oubliée aujourd'hui.

Louis Grégoire Lehoc, né à Paris en 1743, après une vie assez agitée, revint en France lorsque le 18 brumaire eut enfin fait concevoir l'espérance d'un peu de repos. Il renonça à la carrière politique pour se livrer tout entier à la culture des lettres. Doué d'une imagination de feu, et d'une âme ardente, il voulut, à plus de soixante ans, s'élancer dans les hautes régions littéraires, et fit jouer *Pyrrhus*, premier ouvrage important qui ait établi hautement sa réputation poétique. Le sujet en était délicat, car il s'agissait d'un héritier légitime replacé sur le trône de ses pères; et Napoléon, qui était chatouilleux en fait d'allusion, fit défendre *Pyrrhus*, malgré le succès qu'il avait eu à sa première représentation.

Quand on lit cette pièce aujourd'hui, on ne peut s'empêcher de croire que le succès qu'elle obtint, fut dû en grande partie à une sorte d'opposition légitimiste qui applaudissait l'allusion d'un trône rendu à son légitime possesseur; car il est difficile de rien trouver de plus froid et de plus

(1) *Brunehaut*, II, 2.

commun que la fable, de plus faible que le style, de plus stérile que l'invention.

Æacide, roi d'Epire, a été détrôné; Pyrrhus son fils, en très-bas âge, a été sauvé par des amis qui l'ont enlevé, ou par Amestris, la femme de l'usurpateur. Il est arrivé à l'âge d'homme, et nous le trouvons sous le nom d'Agénor, commandant les troupes d'Alcétas, le nouveau roi d'Epire. Æacide, de son côté, est, sous le nom de Phanès, le chef des guerriers ennemis. De longues conversations ont lieu entre Amestris et Alcétas (I, 1), entre Amestris et Iphise sa fille, aimée de Pyrrhus (I, 3), entre Agénor (Pyrrhus) et Néoclès son ami (II, 2), entre Amestris et Agénor (II, 5), entre Agénor et Néoclès (II, 7), entre Alcétas et Phanès (III, 5), entre Æacide sous le nom de Phanès et Pyrrhus (III, 7), entre Pyrrhus et Æacide de rechef (IV, 5), entre Pyrrhus et Amestris (IV, 6), toujours sans que l'action fasse un seul pas; et l'on ignore jusqu'à quand pourraient continuer ces entretiens, si l'on ne venait au cinquième acte annoncer qu'Alcétas et Æacide ont été tués ou se sont fait tuer par les ennemis : Pyrrhus devient roi sans contestation, et il peut à son gré épouser Iphise quand il le voudra.

Voici comment Néoclès raconte l'évènement qui a mis fin à toute hésitation des uns ou des autres :

Des soldats consternés la menace et la plainte
Redemandaient Pyrrhus captif dans cette enceinte.
Pyrrhus leur est rendu ; mais, seule sur ses pas,
Sa brave légion part et vole aux combats.
Tous nos guerriers alors dans leur jalouse audace
De ce jeune héros veulent suivre la trace,
Lorsqu'Alcétas accourt, les arrête, et sa voix
Leur en impose encor pour la dernière fois.
Mon zèle cependant près de Pyrrhus me guide :
J'arrive..... mais, grands dieux ! quel spectacle ! Æacide
Expire sous mes yeux, un poignard dans le flanc,
Entre les bras d'un fils tout couvert de son sang.
La douleur de Pyrrhus ajoute à son courage :

Tandis qu'il répandait la terreur, le carnage,
Sans les interpréter pardonnez ces aveux,
Madame, un assassin, un monstre furieux
S'élance sur Pyrrhus, lève un bras sanguinaire :
Mais ce glaive plus prompt en a purgé la terre : etc.

Ces vers sont tous détestables, et nous donnent une idée du style ; nous connaissons déjà la composition de la pièce, et pouvons dire maintenant qu'il serait difficile de rien trouver de plus mauvais.

Luce de Lancival, dont j'ai déjà parlé dans la poésie narrative à l'occasion de son *Achille à Scyros*, a fait plusieurs tragédies, qui sont toutes tombées (1), excepté *Hector*, ou la *Mort d'Hector* (car on lui a donné ces deux titres), qui eut quelque succès en 1809. Ce succès ne s'est pas soutenu : la pièce est entièrement oubliée aujourd'hui ; on n'aime pas, et on a bien raison, tous ces replâtrages d'Homère et de ses poëmes ; ces longues discussions sans but, comme sans raison, où le poëte ne trouve jamais que des descriptions pour remplir ses tirades ; et où reviennent enfin sans cesse les souvenirs de ces poëmes grecs si vieux, si rebattus de nos jours, qu'il est incroyable qu'on s'y plaise encore.

Luce dit lui-même à la fin de sa pièce, et après avoir cité des variantes toutes bardées d'imitations d'Homère : « La tragédie d'Hector offre beaucoup d'autres imitations de l'Iliade. Il serait superflu de les indiquer à mes lecteurs ; je me borne à reconnaître en général que dans mon ouvrage il n'y a pas une combinaison, pas un caractère, pas un sentiment, presque pas une idée qui ne m'ait été donnée ou inspirée par Homère, et c'est aux mânes de ce grand homme que je fais hommage de mon succès » (2).

Luce se trompe assurément ici ; il a beaucoup d'idées et de sentiments qui ne sont pas d'Homère, par exemple : le

(1) La première fut *Mutius Scévola* en 1793 ; bientôt parut *Hormisdas*, puis *Périandre*.

(2) Voyez la *Suite du répertoire du Théâtre Français*, t. III, p. 109.

caractère chevaleresque d'Hector, l'austère probité de Patrocle, cette confiance qui le fait venir seul au milieu des Troyens, toutes ces inventions et tant d'autres se ressentent de la civilisation moderne; jamais les anciens n'y ont pensé; Luce, en les introduisant dans sa tragédie, a bien fait sans doute, parce que c'était le seul moyen de nous y intéresser un peu; mais enfin ce n'est pas Homère, et c'est s'abuser que de croire qu'en effet il n'a rien mis de lui-même.

Ce qu'il y a de vrai, c'est qu'il n'a pas mis assez; Homère l'a sans doute égaré, en ce qu'il s'est imposé la loi de l'imiter; mais quand il n'aurait pas imité, comme il n'était guère capable de faire autre chose, il est probable que sa pièce n'aurait rien valu tout de même.

L'invention y est donc des plus médiocres, le style a quelque correction sans doute; mais c'est à peu près là tout; rien ne le rehausse, rien n'y vient réveiller le lecteur. Luce, homme de plaisir, ne sentait pas les grandes passions; comment les aurait-il exprimées?

On peut du reste en avoir une idée, par un seul mot de la dernière scène du dernier acte, lorsque Polydamas vient annoncer à Pâris la mort d'Hector, Pâris s'écrie : « Il est mort », et l'auteur ajoute entre parenthèses : (*il reste consterné et appuyé sur son arc*). —Voilà du neuf, du curieux: un autre aurait dit sans doute qu'il donnait les signes du plus violent désespoir. Luce le fait *s'appuyer sur son arc*. N'est-ce pas bien imaginé?

LECTURE XLVIII. — *Suite de la Tragédie.* — RAYNOUARD.

RAYNOUARD est un des poètes de l'époque impériale dont la réputation s'est le mieux conservée jusqu'à nous; et cela seul prouve combien on lit peu les ouvrages et les auteurs que l'on juge; avec quelle facilité on accepte les opinions toutes faites, quelque mal fondées qu'elles soient; que si

enfin, plus tard, on veut réformer ces idées, c'est presque toujours par suite d'un parti pris, pour obéir aux intérêts d'une coterie, non par amour pour la vérité.

Rien en effet n'avait manqué à la gloire de Raynouard : couronné par l'Académie en 1803 (1), pour son discours en vers intitulé *Socrate au temple d'Aglaure;* mentionné à ce titre et recommandé à la postérité comme une des gloires de la France, par Chénier, dans son *Tableau de la littérature française* (2); proposé enfin à l'Empereur comme ayant mérité le grand prix décennal réservé à la tragédie (3), il semblerait que personne n'a dû posséder à un degré plus éminent les qualités qui font le poète; il n'en est rien. Raynouard a été un érudit fort recommandable, il n'a été que cela : les dispositions poétiques lui manquaient absolument : il ne savait ni composer ses ouvrages artistement, ni exprimer ses pensées avec éloquence, ni surtout leur donner la forme ni la couleur que demande le plus riche et le plus difficile des arts; en un mot, ce qu'on a le plus vanté de lui est remarquable assurément par le travail d'érudition qu'il a consacré à en réunir les éléments fondamentaux et purement historiques; sous le rapport de la poésie, ces mêmes ouvrages sont tout-à-fait nuls, et peuvent paraître à ceux qui étudient la littérature impériale, dans l'intention de la rabaisser, une preuve de l'indigence littéraire et de la pâleur de cette époque, puisque de telles œuvres sont, à tort sans doute, mais presque universellement reconnues comme ce qu'elle a produit de mieux.

Ce n'est pas la première fois que j'ai ainsi à réformer les jugements anciens (4); et peut-être en opposant ces décisions des corps académiques aux critiques si justes et si

(1) Le 28 décembre, ou 6 nivôse an XII.

(2) Chap. 9.

(3) *Rapports et discussions sur les prix décennaux*, 2e classe, p. 74.

(4) Voyez Lectures III, V, XII, XXIII, XXVIII, et surtout tome I, p. 236, et II, p. 102, sur les prix obtenus par Millevoie.

bien motivées des mêmes corps, lorsqu'il s'agit seulement de donner leur avis sur la nature et la valeur d'un ouvrage sans comparaison avec un autre, au moins sans désir d'appliquer un prix, trouvera-t-on qu'en effet les académies valent mieux pour établir les règles de la critique, et fonder ainsi une véritable science, que pour distribuer des couronnes à des concurrents, ou indiquer à la postérité l'estime qu'elle devra en faire (1).

Laissons cette question qui nous entraînerait loin de notre sujet, et revenons à Raynouard, dont il s'agit ici d'examiner les titres poétiques. Je dirai, avant de passer à ses tragédies, quelques mots de son discours de *Socrate au temple d'Aglaure*, qui, par sa forme et son objet, appartient à la poésie didactique, mais qui ne m'a pas paru mériter alors une étude spéciale; tandis qu'il se place naturellement ici où la valeur de l'auteur, considéré comme poète, se trouve mise en question.

Ce discours, dont Chénier, dans son *Tableau de la littérature française*, a fait cet éloge exagéré : « L'ouvrage qui a fait connaître M. Raynouard, *Socrate au temple d'Aglaure*, unit la sagesse du style à la richesse de l'ordonnance, et nos suffrages unanimes, en lui décernant le prix de poésie, n'ont fait que prévenir les suffrages publics » (2), malgré le jugement de Chénier et de l'Académie, est médiocre et commun : l'idée fondamentale en a seule quelque nouveauté. L'Académie avait proposé pour sujet du prix de poésie, cette pensée brillante sans doute, mais fausse et inintelligible de Montesquieu, que *la vertu est la base des républiques* (3).

Raynouard a profité, pour embellir ou féconder ce triste sujet, de ce qu'à Athènes les jeunes gens, arrivés à l'âge

(1) Voyez, à ce sujet, Lecture XV, tome I, p. 234 et suivantes; voyez aussi la note de la p. 236, et tome II, Lecture XXXVII.

(2) Ouvrage cité, ch. 9.

(3) *Esprit des Lois*, III, 2 et 3.

de vingt ans, prètaient un serment dont la formule nous a été conservée par Stobée et par Pollux. Cette cérémonie avait lieu dans le temple d'Aglaure, fille de Cécrops, qui s'était dévouée à la mort pour sauver le peuple d'Athènes, selon l'oracle d'Apollon.

Maintenant l'auteur suppose que les jeunes Athéniens, guidés par Alcibiade, viennent prêter le serment que la loi leur demande, et que Socrate, présent à la cérémonie, fait une allocution patriotique où il vante beaucoup la vertu.

> Dieux justes! acceptez nos vœux et notre encens :
> L'égide de Pallas, le trident de Neptune
> De nos armes toujours protègent la fortune :
> Partout avec succès nous avons combattu :
> Accordez plus encor, donnez-nous la vertu.

Puis vient une amplification sur ce sujet, des citations de rhétoricien, des similitudes à foison et force lieux communs. Il est bien entendu d'ailleurs qu'on n'apprend pas plus dans Raynouard que dans Montesquieu, quelle est cette vertu si nécessaire dans les républiques, pas plus qu'on ne sait, après avoir lu la faible dissertation de J.-J. Rousseau, *quelle est la vertu la plus nécessaire aux héros* (1).

Quant au style, il est tout imprégné du pathos alors à la mode. Socrate s'adresse aux juges athéniens :

> D'un emploi glorieux vous êtes revêtus :
> A la hauteur du rang élevez vos vertus.
> Voyez-vous du faisceau l'image symbolique?
> Elle offre le secret de la force publique :
> Qu'en un centre commun les pouvoirs rapprochés
> Par le nœud des vertus soient toujours attachés.

Quelle détestable poésie! et si c'est là une des pièces excellentes que l'Académie française ait couronnées, quelle idée devons-nous avoir des autres? Nous allons voir que le style de ses tragédies ne vaut pas mieux.

(1) Voyez le jugement que Rousseau porte lui-même sur cet ouvrage, t. VIII, p. 308, 326, et 327 de l'édition Perronneau.

Raynouard étant revenu à Paris en 1800, fit recevoir au Théâtre Français deux tragédies : *Léonore de Bavière* et les *Templiers ;* la première est à peu près oubliée aujourd'hui ; la seconde, au contraire, ayant été présentée par le jury (1) et par la classe de langue française de l'Institut (2), comme digne du prix décennal, est souvent regardée comme la meilleure tragédie qu'ait vu naître l'époque impériale.

Le même auteur donna bientôt un troisième ouvrage, savoir les *États de Blois*, composés en 1804, représentés le 22 juin 1810 sur le théâtre du château de St.-Cloud, devant leurs majestés impériales, et sur le Théâtre Français le 31 mai 1814 seulement ; car l'Empereur n'ayant pas goûté cette tragédie, lors de la représentation de St.-Cloud, Raynouard n'avait pas pu la faire représenter sous son gouvernement : et il ne fallut rien moins qu'un changement de dynastie pour que le public pût entendre et juger son œuvre.

Je vais faire connaître rapidement ces deux compositions ; j'en examinerai ensuite le mérite et les défauts, en même temps que je rappellerai les jugements portés par l'Institut sur la première.

La condamnation et l'exécution des Templiers sous Philippe-le-Bel font le sujet de cette pièce, dans laquelle l'auteur a suivi l'histoire d'aussi près et aussi exactement qu'il était possible de le faire, en conservant la rapidité qu'exige l'intérêt dramatique. Enguerrand de Marigny, premier ministre sous Philippe-le-Bel, Guillaume de Nogaret, chancelier, le roi lui-même, veulent détruire l'Ordre entier, et faire périr ceux des Templiers qui n'avoueront pas leurs crimes, et n'en demanderont pas pardon. La reine Jeanne de Navarre, le connétable Gaucher de Châtillon, et Marigny,

(1) *Rapports et discussions sur les prix décennaux*, classe de langue et littérature françaises, p. 18.

(2) p. 74, et ci-dessus, p. 237.

fils du ministre, soutiennent au contraire que les Templiers ne sont pas coupables, et qu'il ne faut pas user à leur égard de la rigueur des supplices. Il s'ensuit pendant les cinq actes un long plaidoyer alternatif pour ou contre l'Ordre, qui dure jusqu'à ce que Gaucher de Châtillon vienne annoncer que tous les chevaliers ont péri dans les flammes, sans vouloir se rétracter.

Ce passage, souvent cité, est le plus poétique peut-être de tout l'ouvrage; je le reproduis ici, pour qu'il donne une idée du style de Raynouard dans ce qu'il a de mieux.

Un immense bûcher dressé pour leur supplice
S'élève en échafaud, et chaque chevalier
Croit mériter l'honneur d'y monter le premier :
Mais le grand-maître arrive, il monte, il les devance :
Son front est rayonnant de gloire et d'espérance,
Il lève vers les cieux un regard assuré :
Il prie, et l'on croit voir un mortel inspiré.
D'une voix formidable aussitôt il s'écrie :
« Nul de nous n'a trahi son Dieu ni sa patrie,
Français, souvenez-vous de nos derniers accents,
Nous sommes innocents, nous mourons innocents.
L'arrêt qui nous condamne est un arrêt injuste;
Mais il est dans le ciel un tribunal auguste
Que le faible opprimé jamais n'implore en vain,
Et j'ose t'y citer, ô pontife romain!
Encor quarante jours..... je t'y vois comparaître ».
Chacun en frémissant écoutait le grand-maître;
Mais quel étonnement! quel trouble! quel effroi!
Quand il dit : « ô Philippe! ô mon maître! ô mon roi!
Je te pardonne en vain, ta vie est condamnée :
Au tribunal de Dieu je t'attends dans l'année ».
Les nombreux spectateurs émus et consternés
Versent des pleurs sur vous, sur ces infortunés.
De tous côtés s'étend la terreur, le silence :
Il semble que du ciel descende la vengeance.
Les bourreaux interdits n'osent plus approcher.
Ils jettent en tremblant le feu sur le bûcher,
Et détournent la tête... Une fumée épaisse
Entoure l'échafaud, roule et grossit sans cesse;

Tout-à-coup le feu brille ; à l'aspect du trépas
Ces braves chevaliers ne se démentent pas.
On ne les voyait plus : mais leurs voix héroïques
Chantaient de l'Éternel les sublimes cantiques ;
Plus la flamme montait, plus ce concert pieux
S'élevait avec elle et montait vers les cieux.
Votre envoyé paraît, s'écrie... un peuple immense
Proclamant avec lui votre auguste clémence,
Au pied de l'échafaud soudain s'est élancé ;
Mais il n'était plus temps : les chants avaient cessé (1).

Les *États de Blois* sont composés à peu près comme les *Templiers*; Raynouard y a réuni avec un soin extrême tout ce que ses profondes études de notre histoire lui avaient appris relativement à l'assassinat du duc de Guise; il fait successivement paraître devant nous, non pas pour agir, mais pour développer leur caractère et leurs passions dans des tirades plus ou moins éloquentes, ceux qui ont participé ou dû participer à ce drame sanglant, Catherine (2), Guise et Mayenne (3), Henri de Navarre, depuis Henri IV (4), Bussy-Leclerc, donné ici comme un partisan de la démocratie pure (5), Henri et Guise (6), Guise seul (7), Catherine, Henri et Guise (8), Guise et d'Aineville, fanatique qui propose d'assassiner Henri de Navarre (9), la Reine, Crillon et Guise.

Le défaut capital de ces deux pièces, c'est l'absence de toute action, et par conséquent de tout intérêt : Raynouard dit bien dans la préface, d'ailleurs fort intéressante, qu'il a placée avant ses *États de Blois*, « que si l'on analyse attentivement la marche de cette tragédie, peut-être trouvera-t-on qu'elle ne manque pas d'action » (10); la réponse prouve que l'objection lui avait été faite. Mais si Raynouard avait eu

(1) Les *Templiers*, V, 8.
(2) Les *États de Blois*, I, 1.
(3) I, 5 ; III, 3.
(4) I, 8.
(5) II, 1 ; IV, 1.
(6) II, 5 ; IV, 9.
(7) Les *États de Blois*, II, 8.
(8) III, 2.
(9) IV, 7.
(10) p. 190 de l'édition de 1814. in-8°, chez Mame.

un peu plus le sentiment de l'art, il aurait compris que l'action se sent d'abord, et qu'on n'a pas besoin d'analyser une tragédie exactement pour savoir si cette partie s'y trouve ou ne s'y trouve pas. Si on ne l'a pas sentie, c'est qu'elle n'y était point.

L'auteur explique cependant comment il conçoit qu'elle n'y manque pas. « Dans la tragédie de caractère et purement historique, si l'auteur, dit-il, renonce aux combinaisons dramatiques..... n'est-il pas convenable que les critiques jugent avant tout si chaque personnage mis en scène agit et parle de telle manière que leur mémoire et leur goût reconnaissent aisément la fidélité du crayon et jouissent du plaisir de la ressemblance? C'est d'après ces principes que j'ai tracé les différents rôles de la tragédie des *États de Blois*; j'ai voulu que sa représentation fût un tableau exact et complet des intrigues et des moyens de la Ligue à l'époque de ces États » (1).

Ces mots s'appliquent rigoureusement à la pièce des *Templiers* comme à celle des *États*; mais quand ils seraient exactement vrais de l'une et de l'autre œuvres, quand tous les portraits dont il parle seraient la nature même prise sur le fait, ce ne seraient encore que des portraits en dialogue, c'est-à-dire de part et d'autre des dissertations; et il aura beau nous dire qu'il a *renoncé aux combinaisons dramatiques,* il ne fera pas que ces dissertations soient une action. L'erreur, beaucoup trop commune malheureusement, des poètes en général, c'est de s'imaginer qu'on juge des arts d'après une convention faite actuellement, et qu'ils n'ont ainsi qu'à établir d'abord une théorie, bien ou mal fondée; que, pourvu qu'elle soit acceptée par le lecteur, ce sera comme s'ils avaient fait un bon ouvrage: de là toutes ces poétiques ridicules et impertinentes, où les auteurs condamnés par le public appellent de ce juge au même juge

(1) Ouvrage cité, p. 190 à 192.

mieux informé; et commencent en conséquence par lui apprendre dans quelle disposition il doit se mettre pour les juger convenablement.

Cette absurdité serait à peine concevable, si l'on ne savait, d'une part, combien l'amour-propre s'aveugle facilement lui-même, et de l'autre, à quel point la passion abuse des moindres analogies pour s'en faire des raisonnements qu'elle croit concluants.

Que dans les sciences, et partout où il faut acquérir quelque connaissance positive dépendante de connaissances antérieures, on mette d'abord son juge au point où il doit être pour pouvoir juger raisonnablement, rien de plus naturel, rien de plus juste, rien même de plus nécessaire; mais dans les beaux-arts, où c'est évidemment le sentiment qui juge, où tous les raisonnements du monde ne feront pas que je me sois amusé ni intéressé à une représentation ennuyeuse, où je ne dois compte à personne qu'à moi-même de ce que j'ai éprouvé, je ne comprends pas, je l'avoue, comment un poète tombé peut essayer de me convaincre que j'ai eu tort de m'ennuyer de ses conceptions.

Pour revenir à Raynouard, ce qui résulte de ses préfaces, de ses notices historiques, de ses pièces justificatives imprimées à la fin de ses ouvrages (1), c'est qu'il fut un érudit très-consciencieux, réunissant avec beaucoup d'efforts et de patience tout ce qui se rapportait au sujet qu'il voulait traiter; ce qu'il ajoute dans la préface des *États de Blois*, sur l'épuisement et la stérilité des sujets grecs et latins, sur la fécondité et la variété des sujets modernes, sur l'intérêt littéraire et moral des sujets nationaux, montre de plus qu'il avait étudié en conscience la théorie abstraite de son

(1) Voyez les pièces sur le procès des Templiers; et dans les *Etats de Blois* (édit. de 1814) une notice historique de 176 pages, où sont exposés les faits, les mœurs et les caractères des personnages mis en scène.

art, au moins en ce qui tenait à ses études de prédilection. Rien ne nous indique le poète, ni l'artiste habile à nouer et à dénouer une intrigue.

Ce n'est pas qu'il n'ait fait pour cela tous ses efforts ; il a très-bien compris que le genre purement historique des tragiques grecs était trop simple ; que ce genre, chez les modernes où nous connaissons jusqu'aux moindres détails des évènements, est beaucoup trop compliqué et surtout trop désordonné pour être mis avec succès sur le théâtre ; qu'il faut tâcher de réunir l'un et l'autre et de les modifier en les assujettissant à nos règles (1) : d'après ces principes, après avoir choisi une époque célèbre et intéressante, il s'est efforcé d'exécuter en vers, et sans s'affranchir d'aucune des règles reçues chez nous, ce que le président Hénault avait tenté en prose dans son drame de François II, où sont violées toutes les unités (2). Ce sont, tout le monde l'avouera, de très-bonnes intentions, c'est même une conduite fort sensée ; ce n'est pas un talent poétique ; et c'est de ce talent que dépend essentiellement la bonté des pièces.

Raynouard a donc fait sinon de mauvaises tragédies, au moins des tragédies qui ne sont bonnes que par quelque endroit, et souvent par ce qu'il y a de plus extrinsèque à l'art dramatique. L'éloge que la seconde classe de l'Institut a fait de ses *Templiers* doit donc être regardé comme juste à quelques égards, comme exagéré à d'autres. « Cette tragédie, dit le rapport (3), présente une ordonnance naturelle et imposante. La marche des actes n'est pas si bien graduée que celle de la mort d'Henri IV, de Legouvé ; mais l'action noblement exposée dans le premier, trop ralentie au second, s'avance à grands pas au troisième ; et, quoique retardée au quatrième, arrive au but majestueusement

(1) *États de Blois*, etc., préface, p. 189.

(2) Même endroit.

(3) *Rapports et discussions*, p. 73.

dans le dernier, qui finit par un récit plein d'intérêt, que termine l'hémistiche sublime : *les chants avaient cessé* ».

L'erreur capitale de ce jugement, c'est qu'on parle de l'*action* des Templiers, et qu'il n'y en a pas ; l'Institut a confondu l'*action historique*, qui consiste en ce que des évènements se succèdent, et l'*action dramatique*, qui est jouée et surtout produite par des personnages agissant, et tendant vers un but par leurs actes mêmes. L'action historique y est sans doute, puisque les Templiers, accusés au commencement de la pièce, sont condamnés et exécutés à la fin : mais ce n'est pas de celle-là qu'il s'agit ; c'est de l'action dramatique, qui seule nous intéresse ici, et dont il n'y a pas l'ombre dans l'ouvrage.

Raynouard, au reste, avait si bien conscience de ce qui manquait à son œuvre ou à son genre de travail, que, pour se justifier à ses propres yeux, il a eu recours à la supposition la plus fausse, la plus ridicule et la plus présomptueuse : il a cru avoir créé un genre inconnu jusqu'à lui : « J'ai cru, dit-il (1), que je ferais non-seulement la tragédie nationale, mais que j'essaierais la tragédie de caractère ». Non vraiment, patient et laborieux auteur, vous n'avez pas essayé la tragédie de caractère, car toute tragédie est de ce genre ; et il n'y a dans l'art poétique aucune invention à faire entrer exclusivement dans son travail ce que d'autres ont déjà mis dans le leur, en y joignant beaucoup de qualités que vous ne pouvez atteindre ; vous avez seulement fait une tragédie sans action, parce que c'est ce qu'il y a de plus difficile à y mettre, et que vos dispositions ne vous y portaient pas.

Cette idée *d'avoir créé un genre* malgré son immense difficulté, et peut-être à cause de cela, est si caressante pour l'amour-propre, que les auteurs les plus médiocres se l'attribuent tous les jours, et avec un aplomb miracu-

(1) Les *États de Blois*, préf., p. 189.

leux; et parmi les auteurs qui ont quelque mérite d'ailleurs, on est sûr que c'est surtout dans ce qu'ils font ou savent le moins, qu'ils auront la prétention d'avoir reculé les bornes d'un art. Nous verrons plus tard M. de Jouy s'imaginer bonnement, à propos de sa tragédie assez médiocre de *Sylla*, qu'il a inventé la tragédie de caractère, que Raynouard croyait avoir inventée de son côté une dizaine d'années auparavant. L'un et l'autre n'avaient fait que gâter ce que des génies plus puissants et plus heureux avaient exécuté longtemps auparavant; ils avaient tout simplement supprimé des belles tragédies de leurs modèles, la partie qu'il est le plus difficile de concilier avec le reste, et n'y trouvant plus que des caractères seulement sans aucun intérêt ni intrigue, ils s'étaient sauvés du dépit d'avoir fait des pièces ennuyeuses, dans l'espoir, on ne peut plus mal fondé, de nous avoir enrichis d'une source de plaisir inconnue jusqu'à eux.

Laissons toutes ces illusions ; ajoutons seulement que le style de Raynouard n'a rien de tragique ni surtout de poétique; il est traînant, diffus, souvent prosaïque ; par exemple :

> En tous lieux désormais vous et tous vos guerriers,
> Vous ne paraîtrez plus qu'en simples chevaliers:
> Déjà de votre sort vous vous doutez peut-être (1);

ou bien:

> Sire, vous permettez qu'un serviteur fidèle
> Vous offre en cet instant la preuve de son zèle (2);

ou bien encore:

> C'est vous dont les avis ont décidé le roi
> A livrer ces guerriers au glaive de la loi :
> Je vous le dis encore, ils ne sont pas coupables,
> De leur sort désormais vous êtes responsables (3) ;

(1) Les *Templiers*, I, 2.
(2) II, 8.
(3) Même ouvrage, II, 10.

et puis plus loin :

Vous conservez vos droits à toute mon estime (1).

Il est surtout bardé de lieux communs de morale, prononcés emphatiquement et sans distinction par tous les personnages. Le grand-maître brille déjà par cet intarissable ruissellement de sentences; mais le ministre et son fils, mais le chancelier, le connétable et le roi lui-même ne lui cèdent guère en phrases ronflantes et en principes généraux.

Marigny fils répond à son père :

Fallait-il de mon sang acheter la victoire?
Garde, me diriez-vous, le poste de la gloire.
Eh! bien, je garderai celui de la vertu (2);

et six vers plus loin:

Et quand même envers moi tous se rendraient injustes,
Mes devoirs en sont-ils moins grands et moins augustes?
Mon père, vous pouvez m'accabler de douleur,
Mais je ne trahis pas le parti du malheur (3).

Et le même, à la fin du même acte :

Et toi, mon père! et toi, cesse de t'affliger;
Lorsqu'en ce jour fatal un funeste danger
Me fait pour la vertu renoncer à la vie,
Tu parles de l'honneur! tu crains l'ignominie!
Mon choix est fait; pourquoi le condamnerais-tu?
L'homme a créé l'honneur, Dieu créa la vertu (4).

Et Jacques Molay, condamné, s'écrie en pathos risiblement prétentieux et certainement barbare :

Quel glorieux revers! quelle infortune auguste!
Souvent celui que frappe un jugement injuste,
Sous les coups du malheur tristement abattu,
Te demande la vie, *et nous, c'est la vertu* (5).

Et lorsque Philippe-le-Bel lui offre sa grâce et celle

(1) Les *Templiers*, IV, 7.
(2) III, 6.
(3) III, 4.
(4) Même ouvrage, III, 6.
(5) *Ibid*, V, 2.

de l'Ordre, s'il veut la demander, il répond encore en maximes boursoufflées, et malgré cela prosaïques :

> Ces augustes bienfaits d'un prince tout-puissant
> Sont pour le seul coupable et non pour l'innocent.
> Demander un pardon, c'est avouer son crime.
> Par cette lâcheté nous perdons votre estime ;
> L'innocence à ce point ne peut s'humilier :
> N'avons-nous que la mort pour nous justifier ?
> Nous demandons la mort (1).

Enfin il arrive souvent que la phrase de Raynouard n'est pas même française : le chancelier, par exemple, dit à Jacques Molay :

> . . . Epargnez-vous des regrets superflus :
> Obéissez au prince, il l'espère, il l'ordonne (2).

Quel style, bon dieu! *il espère obéissez*, *il ordonne obéissez*. Comment un écrivain français peut-il construire des phrases si barbares.

Ce que dit Molay est encore pire : à ce vers détestable,

> Obéissez au prince, il l'espère, il l'ordonne (3),

il répond par celui-ci :

> Mais en a-t-il le droit? quel titre le lui donne (3) ?

c'est-à-dire, *a-t-il le droit d'obéissez* ou *d'espérer obéissez*; quel titre lui donne *obéissez* ou *d'ordonner obéissez*. — On se noie dans les barbarismes.

La pièce entière, et en particulier la première scène du cinquième acte, offre à tous moments des exemples sinon de solécismes aussi inexcusables, au moins de phrases qui ne sont ni françaises, ni conformes à la situation des personnages.

Marigny racontant à Laigneville comment la Reine a intercédé pour les Templiers, dit :

> Elle a *daigné nous voir* et *nous interroger*.

(1) Les *Templiers*, V, 4.
(2) I, 2.
(3) Même endroit.

Est-ce qu'un membre d'un Ordre pareil, connu par son orgueil autant que par son courage, peut dire, en parlant de l'Ordre entier, qu'on a *daigné le voir et l'interroger ?*

Les juges, continue-t-il, ont *respecté le zèle* de la Reine : cette expression n'est-elle pas bien trouvée? Et ce que répond Laigneville,

> Quoi! nous aurions fléchi ces juges menaçants!
> Et *nous suffirait-il* d'être tous innocents?

est encore une preuve que Raynouard ne sentait pas du tout le langage de la passion. Avec *et*, l'interrogation *nous suffirait-il?* est un contre-sens: il fallait mettre *et il nous suffirait d'être tous innocents!* S'il voulait conserver l'interrogation, il fallait disjoindre les deux phrases, puisque la première n'est pas interrogative, et dire, par exemple: Quoi! *nous aurions fléchi... nous suffirait-il donc....*

Marigny répond, et toujours dans un style aussi peu français :

> On vous reconduisait : de tous les prisonniers,
> Le grand-maître et *moi seul* nous restions les derniers;

jamais un écrivain sensible n'eût admis ce détestable pléonasme : il fallait le grand-maître et *moi* nous restions *les derniers*, ou bien le grand-maître et moi nous restions *seuls; seuls* placé avec *derniers* redouble évidemment le mot, sans rien ajouter au sens; mais au singulier, comme se rapportant à Marigny, il est encore pire, puisqu'il le suppose seul quand il est avec un autre.

Je ne finirais pas si je voulais continuer ces observations, qui sembleront bien minutieuses sans doute; tout le monde comprend, cependant, que c'est dans l'application habituelle et toute naturelle de ces règles, que consiste l'art d'écrire; art auquel Raynouard était absolument étranger, lorsqu'il sortait des matières de pure érudition : et cela nous montre combien a été exagéré l'éloge fait par l'Institut, d'une pièce en effet bien médiocre.

LECTURE XLIX. — *Suite de la Tragédie.* — LEGOUVÉ, M. BAOUR-LORMIAN.

LEGOUVÉ, dont nous avons déjà apprécié le faible poème du *Mérite des femmes*, s'était livré de bonne heure à la tragédie. La *Mort d'Abel*, donnée en 1792; *Epicharis et Néron* en 1793; *Etéocle* en 1799, et la *Mort d'Henri IV* en 1806, voilà ce qu'il a laissé sur la scène tragique (1), et dont nous avons à apprécier la valeur.

La *Mort d'Abel*, comme le dit l'auteur, dans une préface spirituelle, et où se trouvent quelques bonnes critiques mêlées à beaucoup d'erreurs, est imitée du poème de Gessner, lequel l'a soutenu dans le sentier glissant où il entrait pour la première fois. Il y a fait des augmentations considérables, soit pour le développement des caractères, soit pour le dialogue. Avec tout cela, malheureusement, il n'a pas pu y trouver l'étoffe d'une tragédie. Ce n'est qu'une longue idylle, où tout se passe en conversations pleines de sentiments exagérés.

Legouvé dit bien que son sujet réunissait des avantages qui lui sont particuliers, des mœurs neuves sur notre théâtre, la peinture de la touchante simplicité de la nature primitive et des objets qui entouraient l'enfance de l'univers, ces tableaux si frappants du néant de l'homme placé auprès de la puissance du créateur (2); tout cela n'est à peu près rien : ce qu'il appelle des *mœurs neuves*, ce sont tout bonnement des mœurs de fantaisie, qui ont plus ou moins cours à une certaine époque, comme représentant celles d'un autre âge : elles sont déjà communes lorsque le poète les emploie; et c'est se tromper que de compter beaucoup

(1) On trouve quelques autres pièces dans l'édition donnée en 1827 par Louis Janet, 3 vol. in-8°; elles ne méritent pas de nous occuper.

(2) Voyez la préface de la *Mort d'Abel*.

sur cette prétendue nouveauté. La *peinture de la touchante simplicité de la nature*, est encore une de ces imaginations sans valeur réelle, qui ressemblent toujours à tout ce qu'on a dit sur le bonheur de la vie champêtre : si on ne met pas ordinairement ces fadaises sur le théâtre, c'est qu'on sait par expérience qu'elles n'y intéressent personne : il en est de même des *tableaux du néant de l'homme*, etc. : c'est de la philosophie, ce n'est pas du drame.

La pièce de la *Mort d'Abel* manque donc d'action et de mouvement : Abel veut embrasser son frère, Caïn ne le veut pas, voilà à peu près toute la tragédie jusqu'à la fin du second acte, où Adam ayant réconcilié ses fils, tous les deux offrent leurs sacrifices à Dieu; Dieu n'accepte que celui d'Abel ; une flamme céleste vient brûler son offrande, et s'éloigne de celle de Caïn. Celui-ci irrité s'enfuit la menace à la bouche.

Dans le troisième acte, Caïn dort d'un sommeil fort agité ; en s'éveillant il raconte à Méhala sa femme le songe qu'il vient d'avoir; car un songe est toujours la ressource des poètes qui n'ont pas assez d'invention pour remplir les trois ou cinq actes dont ils se sont imposé la tâche.

Sur ces entrefaites, Abel arrive; en vain Méhala qui connaît toute la haine de Caïn pour son frère, et prévoit peut-être ce qui doit arriver, a dit (1) :

Empêchons qu'à ses yeux Abel vienne s'offrir.

Lorsqu'elle est sortie d'un côté, Abel entre de l'autre; il veut embrasser Caïn, celui-ci lui donne un coup de bêche sur le front, et le tue; puis viennent les remords et la fuite du criminel.

Il n'y a pas dans tout cela, comme je l'ai fait entendre, et comme l'a dit très-justement Laharpe, la matière d'une tragédie : ce sont quelques peintures bucoliques terminées

(1) Acte III, sc. 1.

par une catastrophe sanglante; il est impossible, la nouveauté une fois passée, de s'y intéresser le moins du monde; aussi ne donne-t-on plus la *Mort d'Abel*, et si jamais on la reprend, ce sera parce qu'un acteur y attirera l'attention du public : on ira au spectacle pour lui, non pour la pièce.

La tragédie républicaine d'*Epicharis et Néron* était tout-à-fait dans le goût de 1793; une conspiration contre un tyran devait exciter de vives sympathies dans le public d'alors : aussi obtint-elle un grand succès, qui se maintint et s'augmenta même de toute la haine que l'on portait à Robespierre, véritable Néron, au sceptre impérial près. Le parterre, dit-on, saisissait avec avidité et applaudissait avec enthousiasme tous les traits qui pouvaient s'appliquer au bourreau, souverain de la France (1) : le tyran se reconnut, il fut assez politique pour concentrer son ressentiment, et l'auteur assez adroit pour le prévenir, ou le paralyser par la dédicace qu'il fit de son œuvre à la liberté (2).

« La fable d'*Epicharis et Néron* est due en grande partie à St-Réal; les caractères sont pris de Tacite, et une partie du cinquième acte est imitée du *Richard III* de Shakespear » : voilà comment parle la notice mise en tête de cette tragédie. Je la ferai mieux connaître en rappelant qu'en l'an 65 de J.-C. il y eut à Rome une conspiration contre Néron, dans laquelle entrèrent divers personnages très-importants, entre autres Lucain et Sénèque; la courtisanne Epicharis s'y trouva mêlée, on ne sait trop comment, dit Tacite (3), et excita de tout son pouvoir le zèle des conjurés. Plus tard, devenue suspecte sur quelques indices, elle fut mise à la question, en souffrit toutes les douleurs sans dire une parole; et comme elle devait la subir une seconde fois, craignant de donner quelque mar-

(1) *Biographie univers. des Contemporains*, mot *Legouvé*.

(2) *Ibid.*

(3) *Epicharis quædam incertum quonam modo sciscitata*, etc. TACITE, *Ann.*, XV, 51.

que de faiblesse, elle s'étrangla avec sa ceinture. Les conjurés ne furent pas moins mis à mort. Trois ou quatre ans plus tard (au 16 janvier 69), une révolution précipita Néron du trône; le sénat le déclara ennemi public, et le condamna à mort; Néron n'ayant pas le courage de se tuer lui-même, fut obligé de se faire aider par Epaphrodite, son secrétaire (1).

Legouvé a joint ces deux actions : les quatre premiers actes sont pleins des discours des conjurés qui se réunissent au noyau commun, ou de la trahison de ceux qui le quittent; dans la dernière scène, Néron fait traîner Epicharis à la question. Quand le cinquième acte s'ouvre, les positions sont bien changées; tous les conjurés sont morts sans doute, excepté le consul Pison qui commande à Rome, tandis que Néron s'est sauvé de son palais, et se cache dans des souterrains obscurs. Son esclave apporte bientôt le décret du sénat qui le condamne à mort; alors, comme dans l'histoire, Néron se fait aider à se détruire. Mais cette hésitation caractéristique et remarquable dans une narration est ridicule sur le théâtre; elle fait de Néron un Sganarelle qui se donne des soufflets pour exciter son courage (2).

> Je l'ai, je suis armé : frappons-nous... mais je n'ose :
> L'effroi de la douleur à mon dessein s'oppose.
> Quoi! tout souillé du sang des malheureux humains,
> Ton sang, lâche Néron, épouvante tes mains!
> Le tien est-il le seul que tu n'oses répandre?
> De mon bras seul encor mon destin peut dépendre.
> Et ce bras, ce vil bras craint de me secourir.
> Je n'aurai pas su vivre, et ne sais pas mourir!
> Si quelque ami m'aidait, plus courageux peut-être.....

En ce moment il est interrompu par son esclave Phaon, qui est déjà sorti trois fois depuis le commencement de l'acte, et qui reparaît ici pour la quatrième. Phaon an-

(1) SUÉTONE, *in Nerone*, 49. (2) MOLIÈRE, *Sganarelle*, sc. 21.

nonce en fort mauvais vers à Néron combien ses affaires sont désespérées:

> De votre sort bientôt vous ne serez plus maître.
> On approche, on accourt, on va vous arrêter :
> Vous n'avez qu'un moment, sachez en profiter.

Un grand bruit que l'on entend alors décide Néron; il s'écrie :

> De quel bruit effrayant mon oreille est saisie!
> Aide ma main tremblante à m'arracher la vie,
> Phaon, pousse ce fer!

et Phaon, dit le texte, pousse le poignard. Alors Néron reprend :

> Ah! je meurs donc enfin :
> Tartare, qui m'attends, reçois-moi dans ton sein.

Puis il tombe, et Phaon se retire; c'est sa quatrième sortie dans cet acte à deux personnages. Alors Pison vient, accompagné de quelques Romains, débiter sur le corps de Néron une tirade à la louange des martyrs de la liberté.

Cette pièce, affreusement vide d'action, et terminée par une mort si ridicule, est une preuve entre mille du danger de suivre trop littéralement l'histoire au théâtre; il y a des choses qui sont épiques, et qu'on ne doit pas mettre sur la scène : le goût indique surtout celles qui peuvent prêter au ridicule, ou qui sont trop basses pour intéresser le spectateur. Dans ce cas là, la représentation détruit tout ce qu'il y a de dramatique et souvent de piquant ou de caractéristique dans la narration.

La mort de Néron est extrêmement curieuse dans Suétone; ce mélange inexplicable de lâcheté et d'insouciance philosophique, qui lui faisait réciter des vers d'Homère à propos de ce qui lui arrivait, cette vanité puérile qui lui faisait regretter la mort d'un si grand artiste (1); tout cela

(1) *Qualis artifex pereo!* SUÉTONE, *in Nerone*, 49.

disparaît nécessairement à la scène; et il ne reste plus que ce qu'il y a d'odieux et de commun dans sa mort.

La pièce d'*Etéocle* est encore une de ces tentatives malheureuses que le mauvais sujet de la *Thébaïde* fait entreprendre à tous les poètes médiocres ou inexpérimentés. Parce que nous avons été frappés, dans notre enfance, de cette abominable inimitié de deux frères qui se tuent, nous croyons qu'il sera facile de faire passer dans un drame le sentiment de pitié ou d'horreur qui nous émeut; il en est tout autrement. La pièce une fois faite est froide et ennuyeuse; et en vain y avons-nous prodigué l'horreur, nous ne parvenons pas à remuer l'assistance. C'est ce qui arrive de l'*Etéocle* de Legouvé : cette mauvaise tragédie, de beaucoup inférieure à celle de Racine, à ce qu'il me semble, est, de plus, ridiculement composée : le premier acte est une dissertation entre Jocaste, Antigone et Etéocle, qui ne veut pas céder son trône à Polynice; celui-ci vient au second acte, sous l'habit d'un soldat : il a fait une pointe à Thèbes, afin de disserter avec sa sœur et sa mère. Il revient au troisième disserter avec Etéocle, et lui prouver qu'il doit occuper le trône à son tour : mais Etéocle n'y consent pas. Ils conviennent de combattre et se séparent; Polynice a donc quitté Thèbes, mais il revient au quatrième acte pour reconvenir avec Etéocle qu'ils se rebattront en combat singulier. Alors Œdipe, dont il n'a pas été question jusqu'à présent, vient sans que personne y pense pour maudire ses fils. Le cinquième acte s'ouvre par une scène fort inutile d'Œdipe et d'Antigone, interrompue par Jocaste, qui vient raconter l'issue du combat. Etéocle est blessé mortellement; Polynice est vainqueur, il va régner; on rapporte donc Etéocle sur un brancart, et au moment où Polynice, qui est donné dans toute la pièce comme n'ayant pas plus de fiel qu'un pigeon, veut embrasser son frère mourant, celui-ci le tue d'un coup d'épée, et la toile

tombe après un quatrain où le meurtrier s'applaudit de son crime.

La pièce de la *Mort d'Henri IV*, vantée au-delà de ses mérites par l'Institut (1), est au moins plus neuve et plus intéressante qu'*Etéocle*. Un mot célèbre du président Hénaut (2), qui a pris le soin de le commenter lui-même (3), a fourni le sujet de cette pièce; on suppose que Marie de Médicis a non-seulement su, mais autorisé le meurtre de son époux. Aussi, dans le cinquième acte, lorsque déjà les remords s'emparent d'elle, à peu près comme Hermione maudit l'assassinat de Pyrrhus commandé par elle-même, Marie entre pâle et les cheveux épars, et dit à d'Epernon:

. . . . Vous voyez mes larmes, mon effroi.
On m'a dit qu'en ces lieux je trouverais le roi.
Où donc est-il?

D'ÉPERNON.

Pourquoi cherchez-vous sa présence?

LA REINE.

Pourquoi? pour le sauver, pour prendre sa défense,
Le couvrir de mon corps.

D'ÉPERNON.

Je demeure étonné;
Vous, le ravir au coup par vous-même ordonné (4).

Le dialogue roule alors assez singulièrement sur ce point, et Marie de Médicis, dont les remords sont probablement de bon aloi, va jusqu'à se jeter aux pieds de d'Epernon pour obtenir la vie d'Henri IV : on n'a jamais oublié plus étrangement toutes les convenances. D'Epernon

(1) Dans son *Rapport sur les prix décennaux*, p. 14 et 72.

(2) « Marie de Médicis..... ne fut peut-être pas assez surprise, ni assez affligée de la mort funeste d'un de nos plus grands rois ». *Abrégé chronologique*, sous l'année 1642.

(3) Dans un morceau intitulé *l'Eloge du silence*, où il rappelle ces mots comme un exemple de réticence, et ajoute : *surprise; on m'entend.*

(4) La *Mort d'Henri IV*, V, 5.

consent à aller changer les ordres, bien certain que le roi est déjà frappé, et Sully arrive aussitôt après pour annoncer que tout est fini, qu'Henri IV a été assassiné. Marie, emportée par ses remords, laisse échapper devant lui des mots qui l'instruisent suffisamment de la part qu'elle a prise à ce crime; et la pièce finit par ces vers malheureusement aussi faibles que tous les autres:

LA REINE.

Cruel, quel meurtrier armes-tu devant moi?
Il court assassiner qui? mon époux! son roi!

SULLY, *à part.*

Plus de doute.

LA REINE, *revenant à elle.*

Sully! vous là! ciel!

SULLY, *avec expression.*

Ah! madame!

LA REINE.

Un sombre égarement vient de troubler mon âme.
Peut-être ai-je dit?

SULLY.

Tout.

LA REINE.

Terre, ouvre-moi ton sein.

SULLY.

Comment? vous!

LA REINE.

J'ai voulu retenir l'assassin,
Le coup était porté... prenez le fer du traître,
Vengez, vengez sur moi l'état et votre maître,
Déchirez.....

SULLY.

Du secret je vous donne ma foi.
Adieu, bien loin de vous je vais pleurer mon roi.
Vous, madame, régnez.

LA REINE, *tombant dans son fauteuil.*

Moi! gouverner la France!
C'est *la mort qu'il me faut*, et non pas la puissance.

La meilleure tragédie du monde, écrite en vers aussi froids, aussi vides, aussi déclamatoires, ne saurait se soutenir; à plus forte raison une pièce sans intrigue, ou pour mieux dire, sans action, où rien n'amène la catastrophe, que le besoin de terminer le drame, ne pouvait-elle pas attirer longtemps l'attention du public.

Ajoutez à cela que les personnages entrent et sortent sans sujet; que les diverses scènes peuvent être déplacées ou même retranchées, comme celles de Ravaillac et de je ne sais quel prélat qui se trouvaient dans le premier manuscrit de l'auteur, et qu'on a supprimées sans que la pièce y perdît rien (1); et vous concevrez que cette pièce soit aujourd'hui aussi absolument abandonnée que tous les autres ouvrages de l'auteur; et que la curiosité seule y ramène de temps en temps les érudits.

Nous avons deux tragédies de M. BAOUR-LORMIAN, *Omasis* et *Mahomet II*. *Omasis* parut en 1806; on a dit avec beaucoup de raison, que c'était la tragédie la plus remarquable par la beauté et l'harmonie du style, qui eût été faite depuis Voltaire. Il est fâcheux que la force de la pensée, l'originalité des conceptions et la marche du drame n'aient pas répondu à ces brillantes qualités de l'élocution.

Le jury, chargé de préparer le *Rapport sur les prix décennaux*, disait dans un jugement adopté depuis par la classe de langue et de littérature françaises, que le sujet de cette pièce était l'histoire de Joseph, qui y paraît sous le nom plus pompeux d'Omasis. « Elle offre, ajoutait-il, un intérêt doux et continu, des sentiments aimables et touchants, et quelques situations très-dramatiques. Le style a la couleur du sujet : il est en général élégant et harmonieux, mais on trouve peu d'invention dans le plan. Ce qu'il y a de plus intéressant dans l'action est tiré de l'an-

(1) On les retrouve dans l'édition donnée en 1827 par Louis Janet, des *Œuvres complètes de Legouvé*, t. II, p. 339.

cien testament, et l'espèce d'intrigue d'amour que l'auteur y a ajoutée, n'est pas d'une heureuse conception. Le style, quoique d'un mérite très-distingué, n'a ni l'énergie, ni le mouvement qui conviennent au genre tragique. En total, cette pièce, considérée dans le ton général, dans l'effet dramatique, dans le dialogue et dans la diction, a le caractère de l'idylle, plutôt que celui de la vraie tragédie » (1).

Je n'ai guère à ajouter à cette excellente appréciation, qu'une exposition un peu plus précise du plan de la pièce : Joseph, sous le nom d'Omasis, est le ministre tout-puissant de Pharaon : ses frères sont venus chercher du blé, pendant la famine : il a retenu auprès de lui Siméon et Benjamin, et a envoyé les autres chercher leur père Jacob, qui doit arriver en Egypte ce jour même. Joseph doit se marier aussi avec Almaïs qu'il aime; mais Rhamnès, prince du sang royal, ministre disgracié, et frère de cette belle, regarde comme un outrage pour sa famille, qu'Almaïs songe à épouser un esclave parvenu : non content de lui en faire de vifs reproches, il conjure la perte de Joseph, et tâche d'armer contre lui la main de Siméon retenu à la cour, dévoré de remords de ce qu'il a fait autrefois à son frère, amoureux d'ailleurs de la belle Almaïs : de là beaucoup de dissertations et de dialogues en beaux vers, mais sans aucune action.

Enfin, Jacob arrive avec ses autres enfants, Joseph se fait reconnaître : la conjuration de Rhamnès est découverte : il est tué dans le combat; Siméon se repent, et Joseph épouse Almaïs.

Assurément, c'est plutôt là, comme l'a dit l'Institut, une idylle d'un style élevé, qu'une tragédie. La beauté des vers ne peut pas sans doute compenser la faiblesse et la pauvreté de l'invention : du moins doit-on reconnaître et admirer

(1) *Rapports et discussions sur les prix décennaux*, etc., classe de langue et de littérature françaises, p. 15.

cette sensibilité d'oreille, qui fait choisir au poète des expressions si harmonieusement sonores.

Dès la première scène, Joseph raconte à son confident comment ayant été vendu par ses frères, il a plus tard obtenu la faveur de Pharaon, et s'est, par ses services, rendu indispensable à ce roi.

Sur ces bords étrangers, esclave comme toi,
Au milieu des secrets confiés à ta foi,
Je te cachai toujours mon nom et ma patrie.
Apprends, apprends enfin qu'une noire furie
De mes frères jaloux égarant la raison,
Avait banni la paix du sein de ma maison :
Que pour les adoucir ma tendresse fut vaine ;
Qu'un jour s'abandonnant à leur aveugle haine,
Ils chargèrent de fers mes mains jeunes encor,
Et sourds à mes sanglots vendirent à prix d'or
Un frère infortuné qui n'avait d'autres armes
Que son amour pour eux, et son âge et ses larmes.
Par un maître barbare en Egypte traîné,
A de honteux travaux je me vis condamné.
Jusque dans mes malheurs un reste de courage
Me fit sans désespoir supporter l'esclavage.
Alors un songe affreux, et du ciel descendu,
Sur le trône agitait Pharaon éperdu.
En vain épouvanté d'un présage funeste,
Il voulait expliquer la volonté céleste ;
De ce songe fatal le sens mystérieux
Echappait aux devins rassemblés dans ces lieux :
Le seigneur confondant leur raison insensée
De ses profonds décrets détournait leur pensée.
Tu te souviens, ami, qu'aux rivages du Nil,
Dans ces jours malheureux et d'opprobre et d'exil,
D'un de nos compagnons je pénétrai le songe :
Heureux, si mon arrêt n'eût été qu'un mensonge.
Mais ma bouche servit d'interprète au Très-Haut,
Et le sang de Nabal coula sur l'échafaud.
De ma prédiction, hélas! trop confirmée
Jusque dans ce palais la rumeur fut semée :
Pharaon en conçut un terme à son ennui :
Son ordre souverain m'appela devant lui.

Le ciel encore aidant ma faible intelligence,
J'osai prédire au roi qu'à sept ans d'abondance
Succéderaient bientôt sur le monde attristé
Sept ans de sécheresse et de stérilité.
Il en crut mes conseils ; et chargé par lui-même
Du soin de prévenir la colère suprême,
Des superbes moissons qui flottaient sur ces bords
Mon zèle prévoyant amassa les trésors.
Et depuis que le ciel, fidèle à ses promesses,
Au loin a déployé ses fureurs vengeresses,
Sur les peuples voisins étendant mes secours,
De leurs calamités j'ai suspendu le cours.
Tous viennent à Memphis prier ma bienfaisance.
Un jour des étrangers admis en ma présence,
Pâles et succombant sous le poids des douleurs,
Me présentent un or qu'ils arrosent de pleurs :
Malgré quinze ans d'absence et leurs longues misères,
En eux, cher Azaël, je reconnus mes frères (1).

La tragédie de *Mahomet II* a plus de mouvement et une couleur plus tragique, avec moins de mérite dans le style; ajoutons que le sujet n'est pas très-heureux; il avait déjà été mis sur la scène française par Lanoue (2); M. Baour l'a repris, et y a fait dans le plan général quelques changements, sans parvenir à en faire une bonne œuvre.

Mahomet II, qui prit d'assaut Constantinople en 1453, est représenté par les moines, dit Voltaire (3), « comme un barbare insensé, qui tantôt coupait la tête à sa prétendue maîtresse Irène, pour apaiser les murmures de ses janissaires, tantôt faisait ouvrir le ventre à quatorze de ses pages, pour voir qui d'entre eux avait mangé un melon. On trouve encore ces histoires absurdes dans nos dictionnaires, qui ont été longtemps, pour la plupart, des archives alphabétiques du mensonge ».

(1) *Omasis*, I, 1.

(2) En 1739. Cette pièce eut 23 représentations, ce qui était beaucoup alors; mais elle n'a pas depuis été reprise avec succès.

(3) *Essai sur les mœurs*, etc., ch. 91.

Que l'histoire soit ou ne soit pas absurde, la muse tragique fait bien de s'en emparer, dès qu'elle est favorable à la poésie ; ici malheureusement ce n'est pas le cas ; quel intérêt peut s'attacher à une fable où le principal acteur, après avoir, pendant quatre actes, menacé de sa vengeance les factieux ou les rebelles qui blâment son mariage avec une esclave, les apaise à la fin en tranchant lui-même la tête à cette esclave, suivant la tradition, ou en lui donnant plus noblement un coup de poignard, suivant la version de Lanoue (1)? On est donc obligé de mêler à cette action quelques intrigues ou évènements particuliers ; on suppose un Visir ennemi de son maître, qui veut l'entraîner à sa perte, et cherche à fomenter l'irritation des janissaires (2) ; un Muphti que le fanatisme de sa religion engage à soutenir et à sanctifier en quelque sorte la trahison du Visir (3); un Aga des janissaires tout dévoué au Sultan, qui, toutefois, ne lui dissimule pas l'état des esprits et le danger de persister dans son dessein (4) ; un Théodore père d'Irène, qui vient on ne sait d'où, est obligé de se faire reconnaître à sa fille elle-même (5), et surpris auprès d'elle par Mahomet (6), devient tout-à-coup l'ami de cet empereur, qui lui dit :

> Chrétien, soyons amis, c'est moi qui t'en conjure :
> Je respecte et j'ignore une union si pure.
> Instruis-moi, soutiens-moi; tu liras dans mon cœur,
> Tes soins en banniront le crime et la fureur (7).

Toutes ces inventions, il faut en convenir, sont aussi peu intéressantes qu'elles sont communes; et la terminaison incroyable qu'y ajoute le poète n'est pas propre à en relever beaucoup la valeur; après une scène entre Irène et Maho-

(1) *Mahomet II*, V, 9.
(2) I, 1; III, 8.
(3) I, 5.
(4) III, 6.
(5) *Mahomet II*, II, 4.
(6) II, 5.
(7) *Ibid.*

met (1), où celui-ci veut et ne veut plus tuer Irène ou lui-même, l'un et l'autre vont à tour de rôle auprès des janissaires pour calmer leur irritation. C'est Irène qui est arrivée la première, dit Zamis dans sa narration (2).

Les mutins poursuivaient leurs criminels projets.
Leurs coups portaient partout la mort inévitable.
Irène... j'en frémis, Irène inébranlable
Porte à travers le fer ses pas précipités,
Et méprisant la mort : « Perfides, arrêtez !
Dit-elle : des chrétiens épargnez l'innocence,
Tournez contre moi seule une juste vengeance :
C'est moi qui vous ravis un vainqueur glorieux :
Frappez, trempez vos mains dans un sang odieux ».
A peine elle a parlé, son aimable présence
Met la discorde aux fers et bannit la licence.
Eperdus, consternés, tremblants, à ses genoux,
Ils cèdent en silence à des charmes si doux.

Il semble qu'alors tout est fini ; dès que la révolte est apaisée, et apaisée par Irène, Mahomet n'a rien de mieux à faire que d'épouser celle qui, en cas de besoin, lui rendra, et si facilement, un si grand service. C'est ce que signifie le père d'Irène, Théodore, qui, après avoir entendu cette narration merveilleuse, dit à part (3) :

Ciel ! je t'offre ma mort : mon cœur n'a plus d'alarmes.

et comme tout ne peut pas se terminer ainsi, Nassi, autre personnage fort insignifiant, arrive en pleurant, ce qui fournit à Théodore cette transition rimée et ridicule :

Je vois Nassi... grand dieu ! que m'annoncent ses larmes ?..

Ce Grec, après un dialogue fort entrecoupé, répond à la question du père d'Irène par la narration la plus incroyable, et assurément la moins touchante qu'on pût imaginer. C'est Mahomet lui-même qui, voyant tous ses soldats

(1) *Mahomet II*, V, 4.
(2) V, 8.
(3) Même endroit.

apaisés, et aux pieds de sa maîtresse, l'a tuée, on ne sait en vérité pourquoi.

. . . . Irène triomphante
Contemplait à ses pieds l'armée obéissante.
Mahomet a paru : les chefs et les soldats
D'Irène par leurs cris célèbrent les appas.
Il s'arrête, il admire, il soupire, il s'avance.
Aux cris tumultueux succède un long silence.
Il marche : dans ses yeux sont la rage et les pleurs.
« Le voilà cet objet proscrit par vos fureurs,
A-t-il dit ; cet objet à qui la vertu même
Aurait du monde entier cédé le diadème.
Vous étiez trop heureux sous un règne si doux ;
Je vous vois maintenant trembler à ses genoux.
Traîtres, il n'est plus temps... Pleurez sur sa mémoire ;
Vous la perdez, cruels ! je l'immole à ma gloire ».
Ah ! seigneur !... Furieux, il saisit un poignard,
Il jette sur Irène un funeste regard,
La frappe... Pardonnez à ma douleur mortelle :
Le sang coule, déjà la victime chancelle :
Elle tombe : ses yeux se tournent vers le ciel,
Et son cœur expirant pardonne au criminel (1).

Il faut avouer que nos tragiques du troisième ordre ont souvent abusé du droit d'exagérer la passion, et de la changer en démence chez leurs héros. Au moins les historiens qui nous ont rapporté le meurtre d'Irène, y donnent-ils une cause à peu près vraisemblable, la nécessité de rétablir la discipline dans une armée irritée ; ici, c'est sans besoin aucun, et pour finir seulement d'une manière tragique, que Lanoue sacrifie son héroïne, en dépit de toute raison.

M. Baour-Lormian n'a pas choisi le même trait, je dirai plutôt, le nom de la même femme pour le sujet de sa tragédie : il se contente de le rappeler ; loin d'elle, dit Mahomet, en parlant d'Éronime qu'il aime aujourd'hui,

(1) *Mahomet II*, V, 9.

Loin d'elle quelquefois, indigné de ma chaîne,
Ma fureur lui promet le sort fatal d'Irène,
D'Irène qui m'aimait, et dont jadis mon bras
Répandit tout le sang aux yeux de mes soldats (1).

Cependant, à la fin de la pièce, comme si cette exécution capitale ne pouvait manquer dans une tragédie où il est question de Mahomet II, on vient raconter qu'il a tranché la tête à la sultane Zulima, au nom et par les conseils de qui les janissaires s'étaient révoltés.

Le sultan à nos yeux déguisant sa fureur,
Entraîne Zulima que glace la terreur;
Et soudain du palais faisant ouvrir les portes,
Il s'adresse en ces mots aux farouches cohortes :
« La voilà, la voilà celle dont les avis
Par de vils factieux sont lâchement suivis ».
Il dit, et la frappant d'une main irritée,
Il jette dans les rangs sa tête ensanglantée.
Mais voyant de terreur les soldats pénétrés,
Il poursuit (2).

Il est donc vrai que quand on traite, pour la seconde fois, un sujet déjà traité par un autre, il est bien difficile, que l'on conserve ou que l'on change les noms, de n'y pas mettre ou les mêmes idées ou des idées semblables; et dès-lors à quoi se réduit l'originalité?

Voici, du reste, ce que M. Baour-Lormian a imaginé sur ce sujet : la jeune Éronime, nièce de Constantin détrôné par Mahomet (3), a été autrefois sauvée d'une mort cruelle, et peut-être du déshonneur par Soliman, visir de Mahomet (4) : depuis ce moment elle l'aime, et son amour est partagé; mais Mahomet aime aussi Éronime de toute l'ardeur d'une passion qui ne connaît pas de barrière (5). La sultane-reine Zulima a reconnu cet amour de Mahomet et celui de Soliman pour le même objet; elle veut

(1) BAOUR-LORMIAN, *Mahomet II*, II, 5.
(2) V, 2.
(3) *Mahomet II*, I, 5.
(4) II, 1.
(5) I, 5; II, 2.

sacrifier à sa haine ces trois personnages; Mahomet d'abord, parce qu'il lui est infidèle, et pour cela elle excite les troupes contre lui, comme s'il était indigne de leur commander, lorsqu'il s'endort dans une passion si honteuse; puis Soliman et Éronime, celle-ci parce qu'elle lui enlève le cœur de son époux, celui-là parce qu'il s'est toujours déclaré pour le fils que Mahomet a eu d'un premier lit, au lieu de favoriser son fils à elle Zulima. Pour les perdre tous deux, elle engage Soliman à enlever du sérail sa belle amante que Mahomet, dit-elle, va faire périr; et lorsque Soliman est en effet entré dans ce lieu redoutable, elle y guide elle-même Mahomet, qui surprend les coupables, les menace bien fort de son poignard, et n'exécute rien. La révolte des janissaires l'appelle dehors : il est obligé de différer sa vengeance, s'assure que Zulima est la cause première de ce soulèvement, la punit, comme je l'ai dit, d'un coup de sabre bien appliqué, et revient enfin pardonner à Soliman et Éronime, et leur permet de s'unir (1), quand, sans qu'on s'y attende ni qu'on sache à quel propos, celle-ci annonce qu'elle s'est empoisonnée. Ainsi finit cette pièce, où il y a quelque mouvement sans doute, mais des positions si extraordinaires et des caractères si peu naturels, qu'on ne saurait être touché de tous ces évènements auxquels on ne croit pas. Le style est loin, d'ailleurs, d'avoir ni l'harmonie ni la couleur de celui d'*Omasis;* de sorte que le *Mahomet II*, malgré tout le travail qu'il a probablement coûté à son auteur, n'a pas augmenté sa réputation poétique.

(1) *Mahomet II*, V, 6.

LECTURE L.—*Suite de la Tragédie*.—DELRIEU, MM. BRIFFAUT, JOUY.

Delrieu, né à Rhodez en 1760, a donné en 1808 une tragédie intitulée *Artaxerce*, qui a mérité quelques éloges dans le *Rapport sur les prix décennaux* (1). « L'idée fondamentale de cet ouvrage, y est-il dit, est due à Métastase, qui lui-même avait puisé le fond de son *Artaxerce* dans le théâtre français. Thomas Corneille avait présenté, dans sa tragédie de *Stilicon*, un père conspirant pour donner le trône à son fils. Par une suite d'artifices ingénieusement combinés, ce fils passe à tous les yeux pour l'auteur de la conspiration qu'il ignore. Tout espoir de réussite est perdu, si Stilicon n'a pas l'air de partager l'erreur publique et ne provoque pas la condamnation de ce fils chéri qu'il espère porter au trône avant l'exécution de l'arrêt. Mais les projets du père sont déconcertés par les effets de la vertu du fils, qui périt en combattant pour Honorius. Stilicon alors avoue son crime et se poignarde pour ne pas survivre à son fils. Métastase a cru devoir enchérir sur ces combinaisons, un peu romanesques peut-être, dans son *Artaxerce* (2).

« Lemierre, dans le siècle dernier, a tenté d'adapter le même sujet à notre scène, mais sans succès. M. Delrieu a puisé quelques idées dans Lemierre, mais il a tiré un meilleur parti que lui de ce qu'ils ont l'un et l'autre emprunté à Métastase. Dans la tragédie italienne, c'est un père qui assassine le monarque, dans l'espérance de faire passer la couronne à son fils, et qui se voit obligé de laisser retomber sur ce fils qu'il idolâtre le soupçon et la punition du crime. Ce que M. Delrieu a ajouté à l'idée de

(1) *Rapports et Discussions*, etc., p. 16 et 75.

(2) Même ouvrage, p. 75.

Métastase est plus dramatique encore que ce qu'il en a pris. Le poète italien a porté tout l'intérêt sur le fils qui est innocent, ce qui est simple et naturel; il était plus difficile d'attirer un grand intérêt sur le père, qui, quoique très-coupable, ne l'est que par un sentiment naturel qui porte à l'indulgence. Cette situation forte et neuve au théâtre est traitée avec beaucoup d'art, de chaleur et d'effet aux troisième et quatrième actes; mais elle n'est ni habilement préparée, ni heureusement dénouée. Les deux premiers actes sont froids par la longueur et la lenteur des préparations. Le dénouement rappelle trop celui de *Rodogune;* car, quoique la situation et les intentions des personnages ne se ressemblent pas, il en résulte cependant le même jeu de théâtre; et c'est presque le même tableau qui frappe les yeux des spectateurs. D'ailleurs, les principaux personnages de ce drame n'ont point de caractère déterminé : leurs sentiments et leurs idées n'ont aucune originalité; cependant le dialogue est naturel, souvent animé; et lorsque la situation est forte, le ton s'élève » (1).

Le jury, en prononçant ce jugement sévère, mais juste, a supposé que la pièce, alors nouvelle, était connue de tout le monde : aujourd'hui qu'elle l'est beaucoup moins, il en faut indiquer le plan et la marche.

Xercès règne en Perse; il a pour favori Cléonide, et pour capitaines de ses gardes et de celles de son fils, Artaban et Mégabyse qui tous deux conspirent contre lui; tous les deux veulent élever au trône Arbace, fils d'Artaban, général illustre par ses victoires, que ses triomphes mêmes rendent redoutable à Xercès : ce jeune homme est d'ailleurs dévoué à tous ses devoirs; il est l'ami particulier d'Artaxerce, fils de Xercès; il est surtout épris de Mandane, sœur de son ami, que Xercès lui avait promise en mariage, et lui refuse aujourd'hui. Après une exposition un peu

(1) *Rapport du Jury de la classe de langue et de littér. françaises*, p. 16.

lente et embarrassée, comme l'a remarqué le jury de l'Institut, Artaban est représenté sortant de la chambre de Xercès, tenant en main le poignard dont il vient de le frapper : il rencontre son fils qui ne peut dissimuler l'horreur que ce crime lui inspire, prend le poignard des mains de son père, et se résout, pour sauver celui-ci, à se laisser accuser et condamner lui-même. Artaxerce, en effet, obligé d'accuser son ami, malgré la vertueuse assurance de Mandane qui ne doute pas de l'innocence de son amant, le condamne à mort. Toutefois il le fait évader en secret de la prison où on l'a renfermé. Arbace profite de sa liberté pour arrêter la conspiration ourdie par Mégabyse et Artaban contre son prince, à présent son roi.

Une circonstance où Arbace va boire la coupe empoisonnée que son père a préparée pour Artaxerce, force Artaban de se dévouer lui-même pour son fils, d'avaler le poison et de déclarer qu'il est l'auteur du crime dont Arbace a été faussement accusé.

Cette pièce offre beaucoup d'intérêt, au moins dans quelques parties : il est vrai que les caractères n'ont ni grande profondeur, ni grande originalité; il est vrai même que le style n'a pas beaucoup de vigueur; mais les scènes sont très-bien conduites, celles surtout où l'action devient plus rapide, où Arbace est accusé du meurtre commis par son père. Là, le rôle d'Artaban devient très-intéressant, et l'auteur a profité fort habilement des ressources que lui offraient les mots à double entente, qui font au théâtre un si grand effet. Chargé de juger son fils et de prononcer sur son sort, consterné d'ailleurs de la générosité de ce fils qui aime mieux mourir que d'accuser son père, il s'écrie :

Je dois à mon pays, au conseil, à mon roi,
Cet affreux sacrifice inoui jusqu'à moi :
Xercès, j'entends ta voix terrible, inexorable;
Tu dictes mon arrêt, tu nommes le coupable,
Qu'il périsse !

Il met en même temps la main sur son cœur, et témoigne par là que c'est de lui-même qu'il parle, tandis qu'Artaxerce, persuadé que c'est Arbace qu'il condamne, s'écrie :

> . . . . . . Son père ordonne son trépas,
> Cléonide, sortons (1).

La pièce, en un mot, a eu du succès; elle le méritait; elle est du petit nombre des tragédies de l'époque impériale où l'action marche et se développe véritablement, au lieu de se traîner languissamment à travers des conversations interminables.

L'auteur a fait plus tard, en 1815, une seconde tragédie intitulée *Démétrius* : l'intrigue en est fort embarrassée, et rappelle d'ailleurs, en grande partie, celle d'*Artaxerce*.

Voici quel en est le sujet : Séleucus Philopator avait été contraint d'envoyer en ôtage à Rome Démétrius son fils aîné : il mourut vers 162 avant J.-C. Laodice, sa seconde femme, qui voulait régner et faire régner après elle son fils Antiochus, tâcha de faire périr Démétrius; elle corrompit le consul romain Valérius, et obtint de lui l'assurance que son fillâtre serait empoisonné dans sa prison. Cependant Démétrius apprend à Rome que le sceptre est dans les mains de sa marâtre; il part furtivement, et revient dans sa patrie où il reconquiert son trône. Sur ce fond fort embarrassé, comme l'est toute cette partie de l'histoire grecque qui tient aux successeurs d'Alexandre, M. Delrieu a brodé une histoire assez romanesque qu'il a péniblement tirée à clair dans ses cinq actes. Démétrius revient à Antioche sous le nom de *Pharasmin*, et comme s'il avait lui-même tué Démétrius; parfaitement accueilli par sa marâtre Laodice, il se découvre à Stratonice, sa femme, qui ne le reconnaît pas; Antiochus son frère tra-

(1) *Artaxerce*, IV, 9.

vaille aussi en sa faveur, bien que le trône lui dût être assuré par sa mère Laodice. Celle-ci, voyant que ses projets n'ont pas réussi, se tue à la fin, et sa mort permet aux divers personnages de se placer dans l'ordre que la nature avait indiqué.

On reconnaît ici des ressorts tout semblables à ceux que l'auteur a fait jouer dans *Artaxerce :* Démétrius représente ce prince; Antiochus équivaut à Arbace; sa mère veut, comme le père de celui-ci, lui assurer un trône qui ne lui appartient pas; l'un et l'autre refusent ce présent injuste autant que dangereux, et combattent pour le restituer au légitime possesseur. La seconde tragédie de Delrieu n'est donc en effet qu'une seconde édition de la première, et malheureusement c'est une édition gâtée plutôt que corrigée; si bien qu'elle est à peine comptée aujourd'hui parmi les tragédies de l'époque qui nous occupe.

M. *Charles* Briffaut, né à Dijon en 1781, et dont j'ai deja parlé à l'occasion de son poème de *Rosamonde*, s'est exercé dans le genre tragique; il a donné au Théâtre Français une *Jeanne Gray* qui fut défendue, on ne sait pourquoi, par le gouvernement de Bonaparte, et ne fut jouée qu'en 1815. Le public, du reste, ne lui fit pas un bon accueil.

En 1813, M. Briffaut fit jouer *Ninus II*, qui lui a valu une réputation solide et méritée. C'est le premier titre littéraire de M. Briffaut, et j'en reparlerai tout-à-l'heure.

Il a donné depuis, à l'Odéon, une troisième tragédie, *Charles de Navarre*, qui a eu plus de succès que *Jeanne Gray*, sans avoir pourtant appelé assez vivement l'attention publique pour qu'on la compte au rang des titres de son auteur. Ainsi, jusqu'ici, c'est vraiment sur *Ninus II* que repose la réputation dramatique de M. Briffaut. C'est cette pièce qu'il s'agit de faire connaître.

Ninus II règne sur l'Assyrie ; mais il règne par un crime; il a fait, il y a dix ans, périr son frère et son roi Thamire,

et l'a fait avec tant d'adresse que tout le monde a accusé la reine Elzire de ce parricide; celle-ci aurait péri sans doute, si elle n'eût été sauvée par Zarbas, satrape de la Médie, qui avait reçu les derniers soupirs de son roi, et appris le nom du véritable criminel. Cependant Ninus a recueilli auprès de lui Zorame, le fils de son frère, et c'est à lui qu'il réserve le trône après sa mort.

Il arrive que Zorame voit par hasard sa mère dans le palais; la voix du sang se fait entendre; il se sent attiré vers l'étrangère, et parle à Ninus de l'impression que cette étrangère lui a faite; il veut la revoir, Ninus partage sa curiosité; on la fait donc quérir, et Ninus reconnaît la victime de ses fureurs et de ses calomnies; bientôt le Conseil des mages, dirigé par Ostras, veut accuser cette femme de parricide; elle consent à se laisser condamner à mort pour ne pas accuser son beau-frère; et celui-ci, pour échapper aux remords d'un nouveau forfait et à la honte d'un aveu de son ancien crime, se poignarde après avoir proclamé la reine innocente, et son fils Zorame héritier de l'empire.

La fable, on le voit, présente de l'intérêt, quoiqu'elle ressemble bien à toutes celles où un coupable qui n'est pas tout-à-fait endurci, renferme dans son sein un secret fatal qu'il laisse échapper à la fin. La *Sémiramis* de Voltaire offre peut-être le premier exemple de cette combinaison, qui, depuis, a été souvent reproduite.

Au reste, une préface curieuse de M. Briffaut nous indique par quelles formes diverses a passé sa tragédie avant d'arriver à celle qu'elle a conservée définitivement. « Le sujet, dit-il, est tiré de l'histoire moderne; la scène se passait d'abord en Espagne, sous le règne de Don Sanche, roi de Léon et de Castille; les principaux évènements ne sont point d'invention; l'auteur s'était contenté de les lier à une fable aussi intéressante qu'il avait pu l'imaginer. Bientôt nos troupes en armes franchirent les Pyrénées : la

moitié de la pièce était faite, il fallut y renoncer : il fallut quitter un terrain devenu trop glissant, et abandonner en le quittant tous les avantages que présentaient au sujet les mœurs nationales sur lesquelles il était en partie fondé. L'auteur se réfugia en Assyrie avec ses héros. L'antiquité des temps, l'obscurité des souvenirs lui permettaient, jusqu'à un certain point, de créer des caractères et de supposer des coutumes dans le silence de l'histoire. Ces époques reculées semblent être le patrimoine du poète tragique : il a le droit avéré de disposer du génie de la nation éloignée et mal connue à laquelle il emprunte ou attache son action et ses personnages..... L'auteur n'en regrette pas moins que les circonstances politiques, en le forçant à changer la forme de son ouvrage, lui aient fait perdre des couleurs locales toujours précieuses ».

Ces déclarations méritent notre attention : d'abord, quel rapport y avait-il entre la pièce et la guerre d'Espagne ? Il serait bien difficile de le dire aujourd'hui que nous sommes loin de craindre les allusions politiques, comme on le faisait à l'époque impériale.

Le droit de l'auteur tragique à faire ce qu'il veut des temps inconnus, et j'ajouterai des temps plus connus, n'est contesté par personne; et sous ce rapport, il n'y a pas à regretter beaucoup ces couleurs locales, dont la poésie en général fait peu de cas, et dont les spectateurs d'une pièce intéressante ne s'occupent pas le moins du monde.

Mais ce qu'il y a de plus plaisant, c'est cette idée de transporter une pièce entièrement conçue, sinon achevée, et plus d'à moité faite, de l'Espagne moderne dans l'antique Assyrie. Pons de Verdun, dans une épigramme, fait dire à un auteur tragique, qui a aussi modifié son travail :

Pour opérer ce changement léger,
De mon premier je fais mon dernier acte.

Ici, c'est pis encore; tous les héros de la première composition plient bagage au bruit du passage des Pyrénées par nos troupes; ils disparaissent à tout jamais, laissant à des personnages venus du fond de la Chaldée, et sortis tout-à-coup de la nuit des temps antiques, leurs actes, leurs passions, leurs vers et leurs figures de rhétorique!

Assurément je ne conteste pas le droit, peut-être même la raison, que l'auteur a eu de faire ce changement: et pourtant je me persuade que Corneille ni Racine, ni ceux qui ont traité sérieusement la poésie, n'auraient pas consenti à un bouleversement pareil; les convictions poétiques sont comme toutes les autres, elles ne cèdent pas facilement à telle ou telle exigeance momentanée; elles poursuivent leur œuvre avec une persévérance infatigable, et produisent enfin des chefs-d'œuvre contre lesquels se brise l'effort du temps.

Le *Ninus II* n'est pas de cette trempe; c'est une œuvre toute conventionnelle, faite sous cette forme, parce qu'un pouvoir étranger n'en voulait pas une autre; un obstacle équivalent aurait fait abandonner de la même manière les Assyriens pour les Chinois, ceux-ci pour les Américains, et M. Briffaut aurait ainsi transporté sa scène sur tous les points du globe, sans autre peine que de changer les noms des personnages, ou de remonter assez haut dans ces histoires pour rencontrer une époque obscure, accommodable à son intrigue.

Eh bien! ce n'est pas avec ces dispositions à conformer son œuvre à toutes les circonstances possibles, à en faire, si je puis emprunter un proverbe trivial, *une selle à tous chevaux*, qu'on fera quelque chose d'éternellement durable; tout trahit l'inconsistance de l'auteur, et le style n'est pas au-dessus de cette position.

M. Jouy, né en 1769, fut dès son enfance entraîné dans les colonies, en qualité de sous-lieutenant; il avait

à peine atteint sa treizième année. De retour en France, il alla reprendre sa place au collège d'Orléans et ensuite à Versailles, pour y achever ses études; et deux ans après il alla rejoindre, aux Indes Orientales, le régiment de Luxembourg, où il servit plusieurs années. Il avait profité de son séjour dans cette belle contrée, pour en étudier à fond l'histoire contemporaine; et, lorsque plus tard, après une vie agitée, ayant abandonné tout-à-fait la carrière des armes pour celle des lettres, il pensa à nous donner une tragédie, ce fut dans l'Inde qu'il en plaça le théâtre. Tippo-Saëb fut son héros : ce prince, fils d'Hyder-Ali, doué de brillantes qualités, mais moins habile pourtant que son père, avait, toute sa vie, lutté contre les Anglais. Les cruautés commises pendant cette longue guerre, par les deux partis, font frémir l'humanité : mais peut-être faut-il dire que les Anglais, sous la conduite du général Mathews, avaient donné l'exemple de cet horrible abus de la force. Quoi qu'il en soit, le marquis de Wellesley ayant déployé beaucoup de vigueur et d'activité, la tactique et la politique européenne prirent bientôt le dessus; Tippo-Saëb, renfermé dans Mysore, maître encore du fort de Seringapatnam, fut obligé de recourir aux négociations. Le général Harris, pour conditions préliminaires, exigea la remise de la moitié du Mysore et celle du fort, en même temps qu'on lui remettrait pour ôtages, jusqu'à la paix, les deux fils aînés du Sultan. A toutes ces demandes, Harris ajoutait celle du paiement des frais de la guerre, se réservait d'étendre ses prétentions, et donnait vingt-quatre heures pour répondre catégoriquement. Tippo ne fit point de réponse; il résolut de s'ensevelir sous les murs de la ville, s'il ne pouvait la défendre. Les travaux furent en effet poussés activement par les Anglais; après deux mois de siège, tous les ouvrages extérieurs ayant été emportés, on commença de battre en brèche les murs de la ville; qua-

tre jours après, l'assaut fut livré, et la place enlevée le 4 mai 1799. Tippo fut trouvé parmi les morts : il était couvert de blessures, et une balle reçue dans la tête avait probablement mis fin à son existence (1).

Cette catastrophe fait le sujet de la pièce de M. Jouy, qui a d'ailleurs suivi l'histoire aussi complètement et d'aussi près qu'il était possible. Celle-ci dit que, comme son père, il avait toujours aimé les Français, qu'il en avait toujours auprès de lui, et dans ses armées ; que ce sont eux qui l'ont soutenu si longtemps contre la tactique anglaise : l'auteur a, en effet, personnifié nos compatriotes dans le rôle de Raymond, qu'il présente comme un modèle de bravoure, de générosité, de courtoisie.

L'histoire dit encore que Tippo fut trahi par Mirsadeck, un de ses ministres, qui vendait aux Anglais les secrets de son maître ; M. Jouy l'a mis en scène sous le nom de Narséa : c'est un brame qui voit avec jalousie la confiance de Tippo pour Raymond, et qui, d'ailleurs, ne peut se consoler de voir l'ancienne religion des Indes n'être plus sur le trône.

Enfin, l'ambassadeur anglais est Weymour, que le poète a supposé le fils de ce Mathews, qui avait si cruellement égorgé un grand nombre d'Indiens, et dont Tippo s'était, quelque temps après, si cruellement vengé.

C'est entre ces quatre personnages que se passe toute l'action, les autres n'ont presque aucune importance. Narséa annonce dès l'ouverture son funeste projet. Raymond, qui le soupçonne, ne peut cependant prouver son crime ; l'envoyé anglais ne consent à entrer dans la ville que si Raymond garantit sa sûreté sur son honneur. Raymond y ayant consenti, Weymour, d'accord avec Narséa, vient faire à Tippo des propositions qui l'irritent tellement, que, sans l'intervention du Français, il tuerait cet envoyé.

(1) *Biographie universelle des Contemporains*, mot *Tippoo*.

Enfin arrive la catastrophe, c'est-à-dire la mort de Tippo, qui a été blessé, et qu'on rapporte sur le théâtre.

Quoiqu'il y ait quelque mouvement dans cette pièce, l'action y manque généralement; elle est remplacée partout par des dialogues et des déclamations plus ou moins élevées ou poétiques, mais qui ne font pas, à beaucoup près, le même effet. On a remarqué que le dénouement est épique plutôt que dramatique. La mort reçue dans les combats, en défendant sa patrie, ne peut guère produire en nous que l'admiration ou l'enthousiasme : et ces deux sentiments, s'ils sont attachants, ne le sont pas ordinairement bien longtemps.

D'un autre côté, et c'est là le vice capital de la pièce, la mort de Tippo n'est pas liée avec ce qui précède, elle n'en est aucunement la suite. Il a bien été parlé d'une conjuration entre Narséa et l'ambassadeur anglais; mais on ne voit pas agir les conjurés ; et la mort de Tippo reste une mort fortuite comme celle qu'on reçoit d'une balle ennemie.

Si l'on ajoute que, hors ce seul évènement, il n'y a guère que des conversations de personnages, qui pourraient fort bien n'y pas être, on concevra que le *Tippo-Saëb* de M. Jouy ne peut pas être une bonne tragédie : il y a de beaux passages sans doute, et on peut les citer ; mais l'intérêt en général y manque ; on n'en a pas repris les représentations, et il n'est pas à croire qu'on les reprenne jamais, parce qu'il n'y a rien dans ces lieux communs de morale patriotique, dont M. Jouy a semé sa pièce, qui puisse attacher le spectateur.

La vérité historique à laquelle il s'est aussi presque toujours astreint, a donné naissance à quelques tableaux bien tracés : elle n'a pu faire que l'ouvrage entier fût bon.

Voici pourtant l'un des plus beaux passages de la pièce : seulement ce n'est qu'un passage ; Tippo, pour justifier sa

cruauté envers les Anglais, rappelle tout ce qu'ils ont fait d'odieux et d'abominable dans l'Inde.

Vois des plus noirs forfaits exécrable artisan,
Clive au sein de la paix embraser l'Indoustan;
Par le fer, le poison, suppléant au courage,
Des rois qu'il assassine envahir l'héritage.
Détournes-tu les yeux de ce monstre *oppresseur?*
Plus cruel et plus vil son lâche successeur
Pour étancher la soif de l'or *qui le domine,*
Dans nos fertiles champs fait naître la famine.
Trois millions d'Indiens expirent sur ces bords;
Le Gange épouvanté ne roule que des morts;
Tandis que leurs bourreaux, au sein de l'abondance,
Calculent les produits de ce désastre immense.
De tant d'infortunés les cris, les pleurs amers,
Les longs gémissements ont traversé les mers,
Et de ce grand forfait l'Europe *accusatrice*
Dix ans, sans l'obtenir, a demandé justice.
As-tu donc oublié cette ville d'Hyder (1)
Que Mathews (2) détruisit par la flamme et le fer?
Sur ses débris fumants mes femmes outragées,
Et, pour comble d'horreur, lâchement égorgées?
Il a payé bien cher ses exploits inhumains!
Le barbare à son tour est tombé dans mes mains,
Et le supplice affreux qui fut sa récompense,
Sans calmer ma fureur, fatigua ma vengeance.
Des sables de Corée aux rivages d'Ormus,
Des mers de Taprobane aux sources de l'Indus,
Suis ces persécuteurs des nations tremblantes;
Leurs pas laissent partout des empreintes sanglantes,
Et partout détestés, les brigands d'Albion
Ont mérité l'horreur que j'attache à leur nom (3).

Il y a du mouvement dans tout ce passage; il y a surtout une énergie de haine et une verve d'indignation remarquables : malheureusement cela ne suffit pas dans une tragédie.

(1) Hydernagore.

(2) M. Jouy écrit *Duncan;* et il ajoute en note que ce nom est ici pour celui du général *Mathews.* Il fallait conserver le nom réel, puisqu'il tenait tant à la vérité historique.

(3) *Tippo-Saëb*, I, 3.

D'un autre côté, l'emploi ou l'abus des épithètes amène un grand nombre de vers faibles ou peu satisfaisants pour un critique exercé : un *monstre oppresseur* est détestable, *monstre* tout seul dit beaucoup plus; *oppresseur* est là pour la rime. Le vers suivant est tout en épithètes; *plus cruel*, *plus vil* et *lâche*; c'est trop ouvertement sacrifier la pensée aux nécessités de la versification.

Le 7e vers est surtout répréhensible : « pour étancher la soif de l'or qui le domine » : il semblerait que c'est l'or qui domine le successeur de Clive; ce ne peut être que la soif qu'il veut étancher; et une *soif qui domine quelqu'un* est une des expressions les plus incorrectes qu'on puisse écrire.

Nous trouvons, un peu plus bas, ces vers dont la pensée est aussi belle que l'expression du second est grande et énergique :

> Et de ce grand forfait, l'Europe accusatrice,
> Dix ans, sans l'obtenir, a demandé justice.

Malheureusement le premier vers présente un sens si louche, ou est si incorrect, qu'on ne peut l'admettre tel qu'il est. Il semble en effet vouloir dire : « l'Europe accusatrice de ce grand forfait » : or, on accuse quelqu'un, et non pas quelque chose : le mot vrai eût été l'*Europe dénonciatrice de ce grand forfait.* M. Jouy a voulu dire mieux que cela. Sa construction est, je le crois, l'Europe accusatrice, dix ans sans l'obtenir, a demandé justice *de ce grand forfait*, et les vers dans ce sens sont irréprochables. Mais comment faire *de ce grand forfait* le complément de *justice*, lorsqu'il se trouve entre les deux, et beaucoup plus près du régime, un autre mot qui, grammaticalement, l'appelle tout aussi bien que le dernier ?

J'insiste sur ces observations, parce qu'elles prouvent quelle est l'immense difficulté des vers français, et, ensuite, que notre auteur n'a pas assez cherché cette perfection

de langage que nous exigeons avec raison dans la poésie.

M. Jouy a fait une autre tragédie, mais de beaucoup postérieure à l'époque impériale, puisqu'elle ne fut représentée que le 27 décembre 1821; c'est la pièce de *Sylla*, dont le jeu de Talma a fait, on peut le dire aujourd'hui sans crainte de se tromper, tout le succès; à ce point que, depuis la mort de cet acteur célèbre, la pièce non-seulement n'a pas été reprise sérieusement, mais elle a même été entièrement oubliée, beaucoup plus que le *Tippo-Saëb*, par exemple, qu'on n'a pas redonné non plus.

L'auteur disait pourtant, dans l'avertissement de sa quatrième édition: « Quarante représentations successives, une affluence prodigieuse, et l'écoulement de trois éditions publiées en moins de trois mois, semblent avoir fixé le rang de la tragédie de *Sylla* parmi les créations théâtrales ». C'était une erreur profonde, où l'on conçoit à peine que le désir de passer pour le créateur d'un genre ait pu y entraîner M. Jouy. Les deux symptômes qu'il indique ici, tiennent à la même cause, et le mérite de la pièce y est fort étranger. Les trois éditions en trois mois venaient des quarante représentations successives, et les quarante représentations venaient essentiellement de l'acteur: quand donc les auteurs comprendront-ils que, passé la première curiosité, ils ne sont presque pour rien dans le succès continu d'une pièce, surtout d'une pièce héroïque.

Quant à la création dont M. Jouy parle ici, c'est celle de la *tragédie de caractère*, à ce qu'il nous dit (1): et il entend par là une tragédie qui n'est en quelque façon qu'un tableau, destiné à peindre avec tout le développement possible, et exclusivement, un portrait historique. Cette création conçue à son plus haut point de perfection, est

(1) Voyez le préambule historique qu'il a placé au-devant de sa pièce. Nous avons vu que Raynouard avait eu la même prétention dix ans auparavant, sans plus de fondement que notre auteur (p. 246 et 247).

tout simplement une bonne tragédie moins l'action, c'est-à-dire que c'est à peine une tragédie : car de l'aveu de tous les critiques, d'accord en cela avec Aristote (1) et avec l'étymologie (2), l'action est l'essence de toute poésie dramatique.

Les quatre premiers actes de *Sylla* sont, en effet, consacrés à faire poser le dictateur dans toutes sortes de situations : il converse alternativement avec Roscius, Catilina, Métellus, Lœnas, Ofella, Valérie, Faustus son fils et Claudius ami de celui-ci. Pour chacun il a sa tirade ; et ces tirades le montrent sous le jour le plus faux qu'on puisse imaginer, celui que Montesquieu s'est amusé à offrir à ses lecteurs, par un jeu d'esprit blâmable, à ce qu'il me semble, dans un génie si sérieux. Il n'y a du reste rien qui ressemble à une action ; les personnages vont et viennent, comme dans l'enfance de l'art, lorsque le théâtre se trouverait vide sans eux ; ce n'est qu'à la fin que Claudius, condamné par Sylla, est caché par Faustus même dans le palais de son père : bientôt on les découvre ; Sylla doit les faire périr tous les deux ; mais il échappe à cette nécessité en abdiquant. L'action, s'il y en a une, remplit donc trois ou quatre scènes ; le reste est un pur remplissage, où l'auteur cite, quand il le peut, les traits conservés par les historiens anciens. De là une sorte d'intérêt d'érudition pour ceux qui ont étudié ces auteurs, mais sans que la pièce y gagne rien, en tant qu'œuvre dramatique.

Ainsi, quand on demande à Sylla pourquoi il laisse vivre César, il répond en traduisant ou commentant un passage de Suétone (3) :

> J'ai pesé comme vous ses vices, ses vertus,
> Et mon œil dans César voit plus d'un Marius ;
> Je sais de quel espoir son jeune orgueil s'enivre :
> Mais Pompée est vivant : César aussi doit vivre (4).

(1) *Poétique*, ch. 5, § 2, 4, 5 et 7.
(2) δρᾶμα, de δράω, faire, agir.
(3) *In Julio*, 15.
(4) *Sylla*, I, 3.

Il expose, dans un autre endroit, ce qu'il a fait avant d'arriver à la dictature.

Vous savez à quel prix j'ai conquis un pouvoir
Dont l'état expirant m'imposait *le devoir*.
Qu'importe que Sylla, s'illustrant dans la guerre,
Portât le nom romain aux bornes de la terre ;
Que par moi Mithridate à fuir fût condamné,
Qu'en triomphe à mon char Jugurtha fût mené ;
Que pour moi la fortune en miracles féconde,
Affermît votre gloire et le repos du monde ;
Si, recueillant le fruit de mes nobles exploits,
Marius au sénat osait dicter ses lois,
Et brisant les liens d'un peuple frénétique,
A ses lâches fureurs livrait la république (1) ?

Et dans le cinquième acte, lorsque Valérie veut frapper Sylla à son passage, il dit froidement à sa suite :

. . . . Eloignez cette femme,
Je viens venger les lois, les Romains et l'Etat,
Elle aurait empêché qu'un autre m'imitât (2).

Avec toutes ces allusions historiques ou philosophiques, on ne fait pas une bonne pièce ; on fait, du moins on peut faire de bonnes scènes ; et il y en a en effet de très-bonnes dans la tragédie de *Sylla* (3) ; mais cet intérêt général qui résulte d'une œuvre consciencieusement faite et bien arrangée, ne peut pas s'y trouver : et c'est là, dans la tragédie plus que partout ailleurs, la condition *sine quâ non*, c'est le sommet et le but de l'art, et M. Jouy ne l'a pas atteint.

LECTURE LI. — *Suite de la Tragédie.* — LEMERCIER.

LEMERCIER (*Népomucène*), que nous avons vu déployer tant de fécondité dans la poésie narrative, n'en montra pas moins dans le genre dramatique. Indépendamment de

(1) *Sylla*, I, 3.
(2) V, 4.
(3) Voyez par exemple, I, 4 ; II, 7 ; III, 5, 7 et 8.

ses nombreuses comédies, dont nous aurons à parler incessamment, les tragédies de *Méléagre*, *Clarisse Harlowe*, le *Lévite d'Ephraïm*, *Agamemnon* (1797), *Ophis* (1798), *Clovis* (1801), *Isule* (1) et *Orovèse* (1803), *Charlemagne* (1810), *Baudoin empereur* (1808), *Charles VI* (1806), *Louis IX* (1806), *Frédégonde et Brunehaut* (1821), *Richard III* (1823), les *Martyrs de Souli* (1825), *Camille* (1826), fournissent la preuve de cette prodigieuse fécondité.

Il faut avouer que tout cela n'est pas bon ; que le style en est généralement faible et dur; que la versification est lâche et négligée; qu'il y a peu d'entente de la scène, peu même de combinaisons ou de situations vraiment nouvelles; si bien, que rien à peu près ne restera de ces nombreuses compositions; et pourtant, quand on compare Lemercier à tous ses contemporains, on trouve que c'est encore chez lui qu'il y a eu le plus d'originalité, ou du moins le plus de désir de faire autrement que les autres.

Agamemnon fut le premier ouvrage qui attira sur le poète l'attention publique. Dans cette imitation de l'*Agamemnon* du vieil Eschyle, l'auteur français avait introduit quelques inventions importantes; les rôles d'Agamemnon, de Clytemnestre et d'Egysthe, sont presque entièrement de son invention. La fameuse scène de Cassandre (2) est presque littéralement traduite, et elle est si belle dans le grec, qu'il était difficile d'y rien ajouter : toutefois il a ramené dans la dernière scène du dernier acte, cette prophétesse pour lui faire sauver le jeune Oreste, et annoncer la vengeance future du parricide commis par Clytemnestre ; et cette terminaison est aussi heureuse qu'énergiquement exprimée. Cassandre mourante parle ainsi à Clytemnestre, qui vient de reconnaître que l'amour d'E-

(1) *Isule et Orovèse* n'était d'abord qu'une scène orientale sous le titre d'*Ismaël au désert;* devenue ensuite à l'Odéon, en 1818, *Agar et Ismaël*, cette pièce a été imprimée sous le titre d'*Isule et Orovèse*. *Biographie des Contemp.*, mot *Lemercier*.

(2) *Agamemnon*, IV, 5.

gysthe pour elle était en partie simulé, et qu'il poursuivait avant tout la vengeance du meurtre de Thyeste et la ruine de la famille d'Agamemnon :

La lumière à me fuir est déjà toute prête ;
Mais que la foi promise à mes derniers avis
Te livre à la terreur dont ils seront suivis.
Cet Oreste vengeur que j'ai sauvé moi-même
Reviendra t'arracher ton sanglant diadème.
Aux meurtriers nombreux sur sa trace attachés,
Tremble ! déjà ses pas par les Dieux sont cachés...
Un jour il punira l'assassin de son père !
Un jour lui-même enfin poignardera sa mère.
Fuyez tous le tyran qui commande en ces lieux ;
Laissez-le à ses fureurs, à ses remords... adieu !
Je précède aux enfers Egysthe et sa complice,
Et je vais à Minos demander leur supplice (1).

Enfin, Lemercier a fait des personnages de Strophus (ou Strophius) qui n'était que nommé dans Eschyle (2), et d'Oreste, dont le chœur, dans la pièce grecque, prédit seulement la vengeance (3).

Considérée sous le double rapport de l'invention et de l'ordonnance, la tragédie d'*Agamemnon* est assurément ce que l'époque impériale a vu de mieux dans le genre tragique ; le poète n'y donne pas du tout dans ce bavardage sententieux, ni dans cette manie de portraits si à la mode alors ; tout le monde agit véritablement, et tout le monde s'exprime, au moins en général, dans un style convenablement pathétique.

Pourquoi faut-il que Lemercier, soit qu'il n'ait pas eu le courage de travailler à fond ses autres ouvrages, soit que peut-être l'inspiration de la jeunesse lui ait toujours manqué depuis, n'ait rien produit qui puisse entrer en comparaison avec cette tragédie ? dans toutes les autres, on voit bien les efforts qu'il fait pour trouver du nouveau, et

(1) *Agamemnon*, V, 11.
(2) Esch., *Agam.*, v. 880.
(3) Esch., *Agam.*, v. 1646, 1667.

sortir des routes battues; et en cela il est on ne peut plus louable; seulement l'exécution n'est plus la même : au lieu de cette poésie élevée, serrée, énergique, une versification négligée, des aventures mal liées entre elles, des conceptions romanesques ou incroyables.

C'est ce qui a fait dire à Lebrun, dans une épigramme assez mordante :

> Lemercier est-il bien l'auteur d'Agamemnon ?
> La prude répond non; Ophis non; Pinto non (1).

D'où cela peut-il venir? ce n'était pas sans doute le désir du bien qui manquait à Lemercier, ni même la justesse de la critique : il l'a montré dans son *Cours de littérature* (2); il l'a prouvé dans une multitude d'endroits, et en particulier dans ce passage remarquable de la préface de *Moïse*, où combattant l'école dite *Romantique*, il écrit avec une sévérité fort louable : « C'est ignorer l'art que de confondre les genres pour chercher des effets vagues ou faussement brillantés, que de fuir la simplicité des termes, et que de s'élancer dans les brumes sépulcrales, dans les nuées prismatiques où nous plongerait l'invasion d'un romantisme étranger.... Notre ancienne littérature, ou sacrée ou profane, fut assez belle.... pour servir de leçon à celles de l'Europe, et pour n'en pas abandonner les délicates réserves, les bienséances admirables, et les formes précises et régulières, contre lesquelles déclame la manie de quelques prosateurs dithyrambiques. Malheur à tout écrivain qui prend l'extravagance pour l'inspiration : car celle-ci n'est que la sublimité de la raison même » (3).

Voilà, sans contredit, une déclaration à laquelle le juge le plus sévère ne pourrait rien ajouter : mais il était dans

(1) *Acanthol.*, mot *Lemercier*.
(2) Voyez-en le compte rendu dans la *Revue encycl.*, t. V, 315; VII, 98.
(3) *Moïse*, préf., p. v, éd. de 1823.

la destinée de Lemercier de mettre toujours en avant les préceptes les plus rigoureux, et de s'en écarter singulièrement dans la pratique. Il y a peut-être pour cela une raison qui s'applique à son théâtre et à ses grands poëmes : c'est que dans ces ouvrages, Lemercier a toujours voulu démontrer quelque chose. La préface de son *Charles VI* expose nettement le projet qu'il avait formé de nous donner un *théâtre national :* il voulait, dit-il, inspirer à ses concitoyens l'enthousiasme de leur gloire et le courage dans leurs infortunes, etc. Dans son *Clovis*, composé en 1801 (1), et qu'on a été sur le point de représenter en 1820, c'est un tartufe politique, un fondateur d'empire qui change tout pour tout usurper, qui baptise les villes dans le sang humain, que Lemercier a voulu peindre (2). Dans *Frédégonde et Brunehaut*, c'est la superstitieuse férocité des premiers temps de notre histoire (3). Dans *Louis IX*, joué en août 1821, c'est le fanatisme religieux d'un jeune Musulman opposé à la confiance religieuse, que le Dieu des chrétiens inspire au pieux roi des Français (4). Or, avec de pareilles idées, il est presque impossible de faire une bonne tragédie. Un drame n'est pas un théorème ; il s'agit d'intéresser, d'émouvoir, et non d'établir des vérités historiques. Jamais Corneille ni Racine ne se sont proposé de faire de leurs ouvrages, la démonstration d'une vérité abstraite. Tout entiers à leur art, ils se gardaient bien d'éparpiller leur génie sur des qualités tout extérieures ; et ils faisaient des œuvres immortelles, parce qu'elles étaient parfaites eu égard à leur époque et au goût de leur siècle.

Elles avaient d'ailleurs, et l'on peut dire nécessairement, ces qualités qu'on cherche avec tant de peine à y mettre, quand on commence par elles ; parce que, pour peu que l'auteur ait de talent, quand il a bien arrangé son plan,

(1) *Revue encyclop.*, t. V, 214.
(2) t. V, p. 531.
(3) *Revue encycl.*, t. XXVI, p. 93.
(4) t. XI, p. 445.

dans les conditions intimes essentielles, les autres se présentent d'elles-mêmes.

Malgré ces défauts, ce serait une grande erreur de croire que les pièces de Lemercier ne méritent pas de nous occuper : elles n'ont pas eu de succès à la représentation, ou n'en ont eu que grâce au talent d'un acteur, parce qu'au théâtre les défauts de composition nous frappent d'abord, et nous glacent au point de nous faire déserter.

La lecture est plus complaisante en cette partie, comme elle est plus sévère en ce qui tient au style; et en détachant les diverses divisions d'un ouvrage, elle permet d'y remarquer, indépendamment de l'ensemble peut-être fautif, des beautés de détail peu sensibles à la représentation.

Faisons connaître quelques-unes de ces pièces.

Clovis, postérieur de quatre ans seulement à *Agamemnon*, de trois ans à *Ophis*, ne fut pas représenté, et Lemercier le fit imprimer en 1820; en voici le sujet : le roi des Francs a depuis longtemps ourdi la trame qui doit envelopper Sigebert et lui arracher le sceptre : il a converti au christianisme Clodoric, fils de ce vieux roi, et l'a embrasé de ce zèle fougueux qu'inspire toujours l'exaltation d'une croyance nouvelle. Bien plus, il a nourri la passion du jeune homme pour une princesse captive, (Edelinde, fille d'Alaric) qui est en son pouvoir : et il compte ainsi, par les moyens combinés de la religion, de l'ambition, de l'amour, le faire servir à ses desseins; une correspondance qu'il suppose avoir découverte entre un de ses ennemis et Sigebert lui sert de prétexte pour faire arrêter ce roi, qui, bientôt enlevé aux soldats par une émeute populaire, cherche un asile dans des souterrains. Aurèle, ministre de Clovis, est chargé d'entretenir Clodoric, et de savoir de lui quelle est la retraite de son père; mais le vil ministre, vrai courtisan du Bas-Empire, trouve un sens plus profond et plus atroce dans l'or-

dre de son maître : il prend sur lui d'interpréter les volontés de Clovis, et d'exciter le fils au parricide, en lui montrant pour alternative, d'un côté sa mort, celle de son amante et de son père, d'un autre le crime, le trône et la main d'Edelinde : Clodoric repousse avec horreur ces propositions. Cependant, Sigebert las d'une triste vie, y met un terme de sa propre main : alors Clovis fait semblant de regarder Clodoric comme le meurtrier de son père, il l'accuse avec une indignation hypocrite; Clodoric périt; et bientôt Edelinde se donne la mort en chargeant d'imprécations le tyran qui triomphe au milieu du carnage(1).

Cette pièce (qui n'a été représentée qu'en 1831) ne devait obtenir aucun succès : on a dit que ce qu'il y avait de plus remarquable, c'était le caractère de Clovis même, qui ne se dément pas un seul instant, qui est partout passionné, mais passionné intérieurement, et sans en rien laisser voir au dehors; il est étonnant, a-t-on ajouté, et presque effrayant, jusque dans sa froideur, dans son dédain, dans son silence (2). Tout cela ne fait pas qu'une pièce puisse se soutenir; il y faut des personnages intéressants, sur lesquels l'amour des spectateurs se puisse reposer : il n'y en a pas dans le *Clovis*. Clodoric même qui a refusé de frapper son père, n'hésite pas à s'accuser de ce crime, pour obtenir la récompense que Clovis lui a promise, et, s'il le peut, pour tuer Clovis sur la tombe de son père, où il tâche de l'entraîner : le dialogue en ce moment est curieux par les mots à double entente qu'il présente sans interruption.

CLOVIS.

Le désir de régner est donc en vous bien fort,
S'il vous rendit facile un parricide effort?

(1) *Revue encyclopédique*, tome V, p. 532. Cette analyse est de M. Philarète Chasles.

(2) Phil. CHASLES, lieu cité.

CLODORIC.

J'ai lieu de m'*étonner* si votre cœur *s'étonne*
Qu'un forfait coûte peu pour s'acquérir un trône.

CLOVIS.

Prince... où donc votre père était-il retiré?

CLODORIC.

Sous ce palais, au fond d'un réduit ignoré.

. . . .

CLOVIS.

Il fallait de ses jours me rendre encor le maître.

CLODORIC.

Vos soldats devant vous m'empêchaient de paraître

CLOVIS.

Sa mort me garantit votre sincère foi.

CLODORIC.

Puissent tous vos sujets vous aimer comme moi !

CLOVIS.

Ce zèle aura bientôt sa digne récompense.

CLODORIC.

Oui, le sang paternel sera payé, je pense.

CLOVIS.

Comptez-y bien : Clovis peut vous en assurer.

CLODORIC.

Un mystère important me reste à déclarer.
(*A voix basse*)
L'enceinte de ce lieu cache un trésor immense,
Et pour me conquérir votre auguste alliance,
Je prétends vous livrer le dépôt précieux
Des biens que sous la terre ont gardés mes aïeux.
Aux avides regards j'ai craint de les commettre,
C'est dans vos seules mains que je veux les remettre.
Suivez-moi sous la voûte où mes pas ont marché.

CLOVIS.

En quel lieu descendrai-je?

CLODORIC.

Où mon père est couché.

CLOVIS.

Y pourrez-vous rentrer sans une horreur profonde?

CLODORIC.

J'en sortirai content et nouveau roi du monde (1).

(1) *Clovis*, V, 5.

Clodoric joue ici un rôle abominable ; et quand c'est l'honnête homme de la pièce qui prend ce costume, et qui fait ces propositions, le cœur se soulève involontairement de dégoût : il est impossible de s'intéresser à personne.

Il y a d'autres défauts : le style est au-dessous du médiocre ; *le désir est en vous bien fort*, *rendre facile un parricide effort*, *je m'étonne si vous vous étonnez*, *où donc votre père était-il retiré*, etc., etc., sont d'une platitude incroyable dans un homme de talent.

Et le prétexte qu'imagine Clodoric pour entraîner Clovis dans une cave, et l'y tuer à son aise, est d'une invention si pauvre et si commune, que Lemercier, qui cherchait le nouveau, n'aurait pas dû s'y arrêter.

La *Démence de Charles VI*, composée en 1806, imprimée en 1814, et arrêtée par décision du conseil des ministres, lorsqu'elle allait être jouée, le 25 septembre 1820, sur le second Théâtre Français, présente quelques belles parties, mais ne vaut pas beaucoup mieux dans son ensemble ; il y a deux ou trois actions qui n'ont aucune liaison l'une avec l'autre, et qui s'entremêlent sans se combiner : ce sont, pourrait-on dire, des personnages d'ombres chinoises qui se succèdent sans aucune liaison ni aucune raison.

Isabelle de Bavière, femme de Charles, et reine de France, veut assurer le trône au roi d'Angleterre, et pour cela elle cherche à commettre ensemble le Dauphin (depuis Charles VII) et le duc de Bourgogne Jean sans-peur, sûre que l'un des deux tuera l'autre : on ne voit pas facilement, toutefois, comment elle a cette assurance ou cette prévision.

Le Dauphin, d'une part, et le duc de Bourgogne, de l'autre, désirent se soustraire au joug de l'Anglais : ils conviennent d'une entrevue au pont de Montereau : là Tanneguy Duchâtel, un peu d'après l'ordre de la reine, et malgré la défense du Dauphin, tue Jean sans-peur d'un

coup de hache. C'est un crime commis, mais il n'a pas plus d'influence sur le reste de la tragédie, qu'il n'en eut en réalité sur nos affaires.

Enfin Charles VI vient de temps en temps, et quand le théâtre resterait vide sans lui, offrir au spectateur les tristes alternatives d'une folie complète, et d'une raison renaissante : et telle est la froideur de la pièce que ces scènes détachées sont assurément les seules qui nous puissent émouvoir.

Le pauvre insensé a, dans cette position, un mouvement d'indignation remarquable, et d'autant plus frappant qu'on ne s'y attend pas. Isabelle veut profiter de la démence de son mari, pour lui faire signer un écrit par lequel il reconnaît le roi d'Angleterre pour son successeur : elle propose même de guider sa main qui se refuse à tenir une plume ; mais à peine Charles a-t-il jeté les yeux sur le papier, il se dégage en s'écriant :

Mon héritier banni ! mon sceptre à l'Angleterre !...
C'est là, c'est là l'édit que mon seing doit couvrir !
L'arrêt de notre fils, tu me l'oses offrir,
Mère infame, et ma main à la tienne livrée
Proscrivait mon enfant et la France éplorée (1).

Suit une longue tirade où Charles, dans sa folie, retrace les maux qui désolent la France, et finit par cette imprécation, si méritée, contre Isabelle :

Toi qui souillas mon lit, qui dégradas mon trône,
Toi qui vendrais l'Etat *et jusqu'à ma couronne*,
Toi, fille de discorde, et qui, par tes forfaits,
Dans l'usage du crime as su trouver la paix !
Va t'asseoir aux enfers, nouvelle Frédégonde :
Là, ton arrêt t'attend pour l'exemple du monde (2).

Cette pièce, comme je l'ai dit, n'a pas été jouée : on avait craint d'exposer aux yeux du public le tableau d'un

(1) *Charles VI*, III, 4.
(2) Même endroit.

roi en démence. Cependant la censure s'est montrée plus indulgente en 1826 pour M. Delaville, quand elle a permis la représentation de son *Charles VI* aux Français. Lemercier ne put dévorer cet affront; il a exhalé son indignation dans un dialogue entre *Charles VI premier et Charles VI second*, imprimé à la suite de la troisième édition de sa pièce (1); et il est mort convaincu que M. Delaville, à qui il avait d'ailleurs voué une haine profonde, lui avait en quelque sorte volé son œuvre, et avait profité de sa position au ministère de l'intérieur pour se faire attribuer le droit exclusif de représenter comme sien ce qui appartenait à Lemercier. Laissons parler un critique sur cette question de propriété littéraire: « Nous avons lu attentivement, dit-il, les deux tragédies: nous les avons scrupuleusement examinées et comparées ensemble, et nous n'y avons trouvé d'autre rapport que ceux qu'elles empruntent de l'histoire. L'action, l'époque, la conduite, les développements, tout y est différent jusqu'aux personnages, à l'exception du roi, de la reine et du dauphin, évidemment indispensables..... Nous déclarons qu'après avoir cherché les prétendus plagiats signalés dans un article du journal l'*Opinion*, nous n'avons pu découvrir dans le *second Charles VI* aucun vers, aucun hémistiche, aucune situation, que M. Lemercier puisse légitimement réclamer comme sa propriété, aucune pensée qui ne se trouve exprimée de vingt manières différentes dans divers auteurs » (2).

La pièce de M. Delaville lui appartient donc bien réellement; le seul malheur est qu'une police ombrageuse ait interdit douze ans auparavant, et pendant tout cet intervalle, la représentation de la pièce de Lemercier. Mais M. Delaville n'y était pour rien; si plus tard il trouva jour à faire jouer une pièce sur le même sujet qu'on avait in-

(1) *Biographie des Contemporains*, mot *Lemercier*.

(2) *Biographie des Contemporains*, *ibid.*

terdit à son rival, cela prouve sans doute dans la police d'alors double poids et double mesure; mais ce n'est pas à M. Delaville qu'il faut les reprocher; et Lemercier a donné dans le travers, malheureusement trop commun, de ces hommes qui ne peuvent rien voir faire par qui que ce soit, sans crier aussitôt qu'on leur vole leurs idées.

La tragédie de *Louis IX*, composée en 1806, et représentée seulement en 1821, a obtenu un succès qui ne s'est pas soutenu. Le poète s'est attaché à peindre avec fidélité les mœurs de ses personnages principaux, Octaïr et Louis IX, qui se développent dans deux actions distinctes, dont le faible lien n'est pas toujours aperçu : la première est une intrigue de sérail qui met Octaïr sur le trône à la place d'Almadan; la seconde présente la captivité de Louis IX, ses dangers, sa résignation et sa délivrance. L'Arabe est le héros des deux premiers actes; le roi captive toute l'attention pendant le troisième; Octaïr remplit une partie du quatrième, à la fin duquel Louis IX ne paraît que pour sauver la vie au soudan par un coup de théâtre un peu hasardé qui semble terminer la pièce, et qui cependant est le point où les deux actions commencent à se lier. La péripétie du cinquième acte produit peu d'effet, parce qu'elle remet Saint-Louis dans la situation où il était au troisième, et qu'il se fait dans le caractère d'Octaïr un changement inattendu, nécessaire au dénouement, mais nuisible à l'intérêt dramatique (1).

Baudoin empereur, composé en 1808 et représenté en 1826 seulement sur le théâtre de l'Odéon, n'a pas eu de succès. Constantinople est soumis, et les vainqueurs s'occupent paisiblement de lui donner un maître : douze électeurs sont assemblés pour cela; les candidats entre lesquels se partagent les voix sont au nombre de trois, le doge de Venise Dandolo, Baudoin comte de Flandre et le duc

(1) *Revue encyclopédique*, t. XI, p. 445.

de Montferrat. Marie, femme de Baudoin, pour assurer l'élection de son mari, a semé partout l'or et l'intrigue; elle a même voulu faire empoisonner le duc de Montferrat pour débarrasser son mari d'une concurrence dangereuse; ces intrigues apprises des électeurs les indisposent contre Baudoin, et manquent de faire échouer sa candidature : mais Dandolo prend en main sa cause et le fait nommer empereur; Marie, que l'histoire dit être morte de joie en apprenant cette nouvelle, succombe dans la pièce au poison que lui a versé l'homme même par qui elle avait voulu faire périr le duc de Montferrat : elle expire au milieu des cérémonies du couronnement. On voit que dans un évènement si simplement arrangé, et dans lequel un seul est animé de passions vives, il était difficile de trouver les éléments d'un drame. Lemercier l'a bien senti, et il a essayé d'y jeter un personnage dont la seule présence y répandît la terreur : c'est une femme chrétienne qui se croit inspirée, et que Byzance révère comme une sainte. Lemercier dit d'elle dans l'avertissement de sa tragédie : « C'est une sœur de ma Cassandre : j'ai pensé que cette chrétienne produirait par son abnégation de tout et l'humilité de sa foi autant d'effet que la Pythonisse par l'exaltation du trépied de son Dieu ». Les personnages tragiques ne font jamais que l'effet que le poète leur fait produire : leur situation, leur agencement dans la pièce, leur langage, voilà ce qui les rend terribles ou ridicules; la chrétienne inspirée de Lemercier n'a guère que ce dernier défaut; elle ne rappelle en rien la Cassandre d'*Agamemnon*, si naturelle et si sublime : et tout le reste de l'ouvrage est peu propre à relever ou à faire oublier l'insignifiance et l'inutilité du rôle. Le style y est d'ailleurs aussi plat et souvent aussi barbare que dans les autres compositions de l'auteur.

La tragédie de *Charlemagne* est celle qui marquera sans doute le plus dans la vie de son auteur, non qu'elle égale

à beaucoup près *Agamemnon*, mais parce qu'elle a été une des causes des malheurs de Lemercier et de sa famille. Napoléon ayant résolu de ceindre la couronne impériale, voulait que Lemercier mît dans son *Charlemagne*, commencé dès-lors, à ce qu'il paraît, une demande de couronnement, au moyen d'une députation de Romains, qui, au nom du Pape et du peuple, seraient venus le prier de prendre le titre d'*Empereur d'Occident*. L'auteur s'y refusa énergiquement; Napoléon dissimula, mais se promit bien de se venger plus tard.

Une autre circonstance augmenta sa haine contre Lemercier; celui-ci ayant cherché à le détourner de ses projets d'érection d'un trône impérial, lui déclara qu'il lui renverrait sa croix de la Légion-d'Honneur, le jour où, nouveau César, il se mettrait le diadème sur la tête : et on sait qu'il tint sa promesse.

Que fit l'Empereur? un jour, par ses ordres, une compagnie de maçons vint fondre sur la maison que possédait le père de Lemercier, dans la rue de Rivoli, et qui composait les deux tiers de sa fortune, et se mirent à la démolir. Les locataires n'avaient pas eu le temps de l'évacuer, à peine si on le leur laissa ; la maison disparut pour élargir la voie publique, et le gouvernement ne voulut accorder aucune indemnité au propriétaire.

La perte de cette propriété força notre auteur à chercher de nouveau (1) une ressource dans son talent : son puissant et vindicatif ennemi la lui ôta; car il défendit de jouer toutes les pièces qu'il voulut donner depuis, excepté *Plaute* et *Christophe Colomb :* encore la première fut-elle interdite dès que d'officieux conseillers y eurent fait remarquer des allusions qui avaient échappé aux censeurs.

La pièce de *Charlemagne* n'a du reste aucun intérêt; ce

(1) Voyez dans le tome X de la *Suite du Répertoire* la notice sur Lemercier. Disons toutefois que la persécution attribuée ici à l'Empereur demanderait à être appuyée de preuves.

prince est dans le château d'Heristal : il est là avec Régine, une de ses femmes, que la politique l'a forcé d'abandonner. Astrade, frère de Régine, conspire avec Théodon, pour faire périr Charlemagne : l'empereur prévenu à temps punit les meurtriers.

Il n'y a, pour ainsi dire, pas de plan dans cette tragédie, et le style y est d'une faiblesse et d'une platitude inexcusables; souvent même il n'est pas français.

La tirade suivante montrera tous ces défauts : c'est la réponse de Charlemagne à Theudéric et Astrade qui veulent recourir au jugement de Dieu ; le premier a accusé Astrade, ou sa sœur Régine, d'avoir voulu attenter aux jours du roi : et celui-ci trouvant plus simple de prouver son innocence les armes à la main, qu'en appelant une enquête, a jeté son gant que son ennemi a ramassé. Astrade dit, au lieu de répondre à Charlemagne :

> Toi, calomniateur, qui, sans honte et sans foi,
> M'accuses de complots tramés contre le roi,
> Tu meus, tu vas payer ce crime de ta vie (1).

et Theudéric lui répond :

> S'il faut que par la mort le parjure s'expie,
> Perfide chevalier qui te dis innocent,
> Tu mens, tu vas payer ce crime de ton sang.

et Charlemagne pour empêcher cette expiation du crime, par la vie ou par le sang, s'écrie au milieu d'eux, en vers aussi plats que la pensée en est commune :

> A quel excès, ô ciel! vous porte la furie ?
> Arrêtez, réservez ce sang à la patrie :
> Laissez à *des mortels non encore* illustrés
> *Tenter, en se vengeant, des exploits ignorés ;*
> Et du gladiateur méprisant la victoire,
> *Des coups de votre épée* attendez plus de gloire.
> Faut-il que votre roi vous *ouvre tout son cœur?*
> D'un jugement du ciel je craindrais la rigueur :

(1) *Charlemagne*, IV, 3.

Heureux qu'*un doute au moins me voile encor le crime*,
Mon courroux n'aura pas à frapper de victime,
Et du glaive des lois ne sera point armé
Contre un objet ingrat que mon cœur *ait aimé* (1).

Il faudrait *que mon cœur a aimé*, le subjonctif est ici un solécisme et un contre-sens.

Assurément ce sont là de pitoyables vers : le reste ne vaut pas mieux : ainsi la tragédie de *Charlemagne* est, sous tous les rapports, extrêmement médiocre.

Lemercier a fait, depuis le retour des Bourbons, plusieurs tragédies, dont une surtout, *Frédégonde et Brunehaut* (2), a obtenu quelque succès et a été citée pour le grand nombre de traits énergiques dont elle était semée. Cet ouvrage est, dit un critique (3), un des plus heureux emprunts que la muse tragique ait faits à l'histoire nationale... l'auteur a su habilement tirer parti des ressources que lui présentait la superstitieuse férocité des premiers temps de notre histoire : les caractères sont tracés avec beaucoup de profondeur. Il est malheureux que cette profondeur ne consiste guère, dans Lemercier, qu'à amplifier et exagérer l'horrible soit dans les mœurs, soit dans les situations. Il est assez manifeste par le choix même qu'il a fait de ses héroïnes, que c'était là son but, et il n'y a pas manqué. Or, cela ne fait pas du tout la profondeur des caractères tragiques : d'un autre côté la bonne disposition des scènes, et la perfection du style, sont des parties nécessaires d'une bonne œuvre dramatique : et nous avons vu jusqu'ici qu'elles manquent absolument à notre auteur.

(1) *Charlemagne*, IV, 3.
(2) Donnée en 1821.
(3) *Revue encyclopédique*, t. XXVI, p. 930.

LECTURE LII. — *Drame*, *Mélodrame*, *Tragédie bourgeoise*, *Comédie historique*, *Comédie dolente*. — BEAUMARCHAIS, FENOUILLOT DE FALBAIRE, ARNAUD DE BACULARD, LAHARPE, CHÉNIER, MERCIER.

Plusieurs auteurs se sont distingués dans le genre du drame à l'époque impériale.

Le drame des boulevards, ou le *mélodrame*, a aussi fait naître quantité de pièces, dont quelques-unes ont eu jusqu'à mille ou douze cents représentations de suite : ces pièces, fort estimables dans leur genre, et où l'on peut remarquer certaines qualités poussées à un très-haut degré, forment à elles seules une littérature dramatique, qu'il serait injuste de passer absolument sous silence, et que je me hâte d'indiquer ici, parce qu'il ne me sera pas possible d'y revenir plus tard.

Parlons d'abord des drames proprement dits : le drame, dans ce sens, ne diffère de la tragédie que par deux particularités : 1° les personnages au lieu d'être des rois ou des héros, sont pris dans la classe commune, ou du moins se trouvent en relation avec des gens de la classe commune, ce qui permet plus de variété dans les ressorts, et dans toute l'intrigue ; 2° le drame, comme la comédie, n'est pas essentiellement écrit en vers.

C'est ici le moment d'indiquer pourquoi, malgré la définition que j'ai donnée précédemment de la poésie (1), qui n'est pour moi que l'art de composer des ouvrages en vers, j'y fais rentrer les drames et les comédies en prose : pour tout dire en un mot, car la discussion approfondie de cette question serait ici fort déplacée, c'est que je ne regarde ces drames et ces comédies que comme des œuvres ina-

(1) Ci-dessus, Lecture I, tome I, p. 54.

chevées; le temps, la volonté ou la capacité ont manqué à l'auteur, pour mettre en vers l'ébauche qu'il a faite en prose; c'est Molière qui n'a pas pu terminer son *Mélicerte*, ou son *Don Juan;* c'est Lesage qui n'était pas poète, et qui a écrit son *Turcaret* en prose; c'est Beaumarchais qui n'avait, non plus que Diderot ou Mercier, le talent de la versification, et qui a fait une dissertation pour prouver qu'à la scène, la prose valait mieux que les vers : cependant, si, sans se donner plus de peine et sans rien changer ni aux combinaisons scéniques, ni aux caractères, ni aux répliques, la pièce avait pu se trouver faite en très-bons vers, il n'y a pas un de ceux qui ont écrit en prose qui n'aimât infiniment mieux l'autre forme de langage; il n'y en a pas un qui n'avouât que les vers seuls peuvent donner aux œuvres dramatiques une gloire immortelle : laissons donc de côté toutes les vaines déclamations; et reconnaissons que la prose ne se présente au théâtre qu'au défaut des vers, et parce que le talent poétique, le temps ou la patience ont manqué à l'écrivain; une pièce en prose est donc pour un classificateur vraiment philosophe, comme celle qui ne serait pas terminée, ou dans laquelle un caractère ne serait qu'ébauché : c'est un mérite qui lui manque, ce n'est pas un autre genre d'ouvrage, puisque toutes les règles, toutes les combinaisons, les entrées, les sorties, le dialogue, sont exactement semblables, qu'il n'y manque en un mot qu'une forme meilleure.

Remarquons bien qu'on ne trouve pas même ici la différence qu'on a signalée avec raison entre les poèmes et les romans poétiques, nommés quelquefois *poèmes en prose;* Voltaire a montré qu'il y avait dans le *Télémaque*, par exemple, une infinité de détails que la poésie ne saurait admettre; si bien que le prétendu *poème en prose* n'est en vérité qu'un roman écrit dans un style chargé d'images et de métaphores, et ne pouvant pas être rangé parmi les

poëmes, parce qu'il en diffère au fond et dans son essence, tandis qu'il n'y a rien de tel dans les pièces en prose, que nous pouvons parfaitement concevoir mises en vers, et rentrant ainsi, comme ouvrages incomplets, dans la poésie dramatique.

Ainsi, les deux conditions que je viens d'indiquer ne faisant absolument rien à la nature de l'ouvrage, la distinction de la tragédie et du drame est tout arbitraire; l'habitude et quelque commodité dans la pratique ont pu seules la faire admettre; et nous ne devons par conséquent lui attribuer aucune importance pour notre étude. Les qualités ou les défauts qu'on y trouvera, devront toujours venir de l'ouvrage lui-même, et non de propriétés particulières qu'on supposerait le distinguer de la tragédie ou de la comédie.

Je rappellerai, comme je l'ai fait pour la tragédie, les auteurs qui s'étaient livrés à la composition de ces pièces, et qui vivaient encore au commencement de l'époque impériale; les principaux sont : Beaumarchais, Fenouillot de Falbaire, Arnaud de Baculard, Laharpe, Chénier, Mercier, François de Neufchâteau.

Tout le monde connaît BEAUMARCHAIS, et ses drames d'*Eugénie* et de la *Mère coupable;* le premier, représenté en 1767, le second en 1797 : celui-ci n'était pas heureux par le sujet; l'auteur qui avait déjà donné deux pièces sur Almaviva, Rosine et Figaro, n'avait pas besoin de nous remontrer les mêmes personnages dans un troisième drame complétant une trilogie; le sujet du premier, tiré d'une nouvelle du *Diable-boiteux* de Lesage (1), était au contraire extrêmement intéressant, et Beaumarchais y a développé le talent qui le caractérise, de serrer et de varier une action dramatique afin de ne pas laisser respirer le spectateur. Son drame d'*Eugénie* est un des plus touchants que nous ayons au théâtre; on le revoit toujours avec plaisir.

(1) Ch. 4 et 5; *Hist. des Amours du comte de Belflor et de Léonore de Cespèdes.*

Beaumarchais a fait, depuis *Eugénie* (1), un autre drame intitulé les *Deux amis*, qui n'a pas eu de succès, et où l'on trouve cependant de l'intérêt, une action rapide, et un style plus soigné peut-être que ne l'est celui des drames de cet auteur.

FENOUILLOT DE FALBAIRE, mort à la fin de 1800, a donné le *Fabricant de Londres*, l'*École des mœurs*, l'*Honnête criminel;* cette pièce qui fut l'essai de l'auteur, est aujourd'hui la seule qu'on se rappelle de lui : elle fut faite en 1767, fut jouée fort souvent en province, et ne parut sur le Théâtre Français qu'en 1790. Le style en est prétentieusement emphatique; et l'action y est fort détendue, ce qui fait qu'on a de la peine à lire ce drame d'un bout à l'autre.

ARNAUD DE BACULARD, mort à la fin de 1805, à l'âge de 89 ans, est un des auteurs qui ont le plus écrit : presque toutes ses compositions sont dans le genre larmoyant : et ses pièces sont encore plus lugubres que ses romans. De celles-là, une seule a mérité d'être distinguée du reste de ses œuvres : c'est le *Comte de Comminges*, ou les *Amants malheureux*. Le fond offre quelque intérêt : le comte de Comminges, désespéré de ne pouvoir vaincre son amour pour Adélaïde, s'est enfermé dans le couvent de la Trappe, où on le voit, dès l'ouverture, occupé à creuser sa fosse, sous le nom du frère Arsène; Adélaïde, dont les nœuds ont été brisés par la mort de son mari, est venue aussi s'enfermer, sous le nom du frère Euthyme, dans la même abbaye; elle y a reconnu le comte de Comminges, dont elle suit tous les mouvements; enfin elle meurt, en faisant connaître et son sexe et son amour pour le comte, et le désespoir qui l'a entraînée dans cette solitude.

Ce sujet, convenablement traité, aurait pu fournir à un acte intéressant : Arnaud en a voulu tirer trois actes, et il

(1) En 1770.

n'a pu le faire qu'en multipliant les exclamations, les phrases entrecoupées, les figures pathétiques de tout genre. Cet abus des formes de la rhétorique a été poussé à un tel excès, que le frère Euthyme, apporté sur le théâtre pour mourir devant les spectateurs, prononce deux cent quarante vers en attendant son dernier moment (1). Les plaintes amoureuses du comte ne sont pas moins démesurées, elles remplissent les deux premiers actes, sans qu'il y ait aucune action dramatique. C'est dire assez combien la pièce est mauvaise.

Laharpe a fait en 1770, et revu et corrigé en 1802, son drame de *Mélanie* qui ne fut représenté qu'en décembre 1791. C'est encore, comme le *Fénélon* de Chénier, et les *Victimes cloîtrées* de Monvel, une déclamation contre les vœux perpétuels. Ici M. de Faublas, homme de robe, pour assurer la fortune de son fils Melcour, à qui un mariage avantageux est promis s'il est unique héritier de son père, veut faire sa fille Mélanie religieuse; celle-ci ne veut pas entrer dans un couvent : elle est soutenue par sa mère madame de Faublas, par un des parents de sa mère, Monval qui la demande en mariage, et par un curé; mais tous ces efforts échouent contre l'opiniâtreté du père : enfin Mélanie ne pouvant vaincre son horreur du couvent, s'empoisonne et expire, au moment même où on annonce à M. de Faublas que son fils Melcour vient d'être tué d'un coup d'épée par un rival. M. de Faublas éclairé par cette double catastrophe, reconnaît combien sa conduite a été tyrannique et coupable, dans ce vers qui termine la pièce :

Dieu vengeur ! à quel prix m'avez-vous éclairé !

Ici, comme dans la pièce précédente, un fond extrêmement léger a été développé, étiré en trois actes; pour les remplir, le poète a dû avoir recours au moyen le plus naturel, mais en même temps le moins heureux, à la dis-

(1) Le *Comte de Comminges*, III, 6.

cussion des principes de morale ou de religion qui doivent guider les hommes. Il en résulte qu'au lieu d'être un drame comme le porte le titre, *Mélanie* est une argumentation en trois actes, à quatre ou cinq personnages. Mélanie, Mme de Faublas, le curé et Monval viennent tour-à-tour faire au père des objections auxquelles il répond par sa toute-puissance. Il en résulte une froideur et une monotonie détestables; et c'est ce qu'a exprimé Lebrun quand il a dit dans une épigramme assez piquante :

Maudit curé de Mélanie,
Bavard sans raison et sans fin,
Tu fais schisme avec le génie.
Puis-je donc avoir la manie
De communier de ta main,
Quand Apollon t'excommunie (1) ?

Malgré ces défauts, le drame de *Mélanie* est supérieur à toutes les tragédies de Laharpe ; il est bien écrit et ne manque pas d'intérêt.

Les vers suivants, que l'héroïne prononce avant de mourir, sont pleins de passion et de mouvement :

Un breuvage mortel m'arrache à l'esclavage :
Du jour où je t'ai vu (2), je jurai d'être à toi :
L'amour à tous les deux dicta la même loi.
Ma mère y souscrivait, si le ciel en colère
Ne m'eût fait rencontrer un tyran dans un père :
Il versa dans mon sein le poison des douleurs,
Plus cruel mille fois que celui dont je meurs.
Cet homme injuste et dur accabla Mélanie
Du pouvoir qu'il reçut pour protéger ma vie.
Il vit mon désespoir avec tranquillité.
La nature en son cœur n'a jamais habité.....
La mort est dans le mien : quels tourments le déchirent!
O vous (3), que mes malheurs à ce spectacle attirent,
Et vous qui ressentiez les feux dont j'ai brûlé,
Qui dormez sous ce marbre où mes pleurs ont coulé,
Levez-vous à ma voix, victimes malheureuses,

(1) *Acanthologie*, mot *Laharpe*.
(2) Elle s'adresse à Monval.
(3) Elle s'adresse aux sœurs qui sont avec elle.

Levez-vous, entendez mes plaintes douloureuses;
Accablez avec moi l'oppresseur abhorré
Dont je n'ai pu fléchir le cœur dénaturé.
Dieu! que le dernier cri de sa fille expirante
Retentisse à jamais dans son âme tremblante,
Et s'il t'ose implorer au jour de son trépas,
Rejette sa prière, et ne pardonne pas (1).

Le curé arrête ces imprécations en lui disant:

O ma fille! abjurez ces sentiments coupables.

et Mélanie se laissant tomber sur les genoux, et les bras tendus vers le ciel, s'écrie en effet :

Dieu! Dieu! n'entendez pas ces souhaits exécrables!
Le désespoir, la mort ont exhalé ces vœux :
Tout mon cœur les dément... pardonnez, justes cieux!
Pardonnez à mon père aussi bien qu'à moi-même.
Cher Monval, cher amant, toi que j'aimai, que j'aime,
Vous (2) qui m'avez rendu des soins si généreux,
Et vous, ma mère, vous, venez fermer mes yeux.
Venez, ces yeux éteints vous distinguent à peine;
Que mon dernier soupir ne soit point pour la haine :
Qu'il soit pour la nature, hélas! et pour l'amour :
Serrez-moi dans vos bras! Monval, c'est sans retour!

CHÉNIER a aussi donné quelques drames: *Nathan le sage*, si l'on n'aime mieux y voir une comédie; *Jean Calas* et *Fénélon* sont des pièces de ce genre. *Fénélon* est souvent donné comme une tragédie, ce qui prouve qu'il n'y a aucune démarcation précise entre ces deux ouvrages. *Calas* est toujours donné comme *drame*, et cependant la catastrophe en est tout-à-fait tragique, tandis que le dénouement de *Fénélon* est heureux.

Le sujet du drame de *Calas* est le jugement et l'exécution de ce vieillard. Il y a là, comme on pouvait le présumer, beaucoup de tirades sur ou contre l'intolérance religieuse : Chénier a mis en vers les excellentes raisons que Voltaire avait exprimées en très-bonne prose dans différents mémoires sur cette sanglante et abominable condam-

(1) *Mélanie*, III, 9.

(2) Elle s'adresse au curé.

nation. Aujourd'hui qu'il y a par toute la France une tolérance religieuse si étendue, ces dissertations ont perdu beaucoup de leur valeur; de sorte que l'intérêt n'est guère soutenu que par la catastrophe même et ce qui la précède immédiatement. Le quatrième et le cinquième acte offrent en effet cet intérêt de situation qui s'attache toujours à un innocent condamné : tandis qu'il n'y a dans les trois premiers que des déclamations aussi insipides qu'elles sont longues.

Le style se ressent souvent du philosophisme du sujet : au lieu de parler au cœur c'est à la raison que s'adresse le poète, et il le fait quelquefois dans des termes qui n'ont rien de poétique. Le juge Lasalle, qui a toujours soutenu l'innocence de *Calas*, s'écrie, par exemple, en terminant la pièce :

Maintenant, Vérité, fais entendre ta voix
Contre un assassinat commis au nom des lois!
Qu'enfin la liberté succède au despotisme,
La douce tolérance au sanglant fanatisme;
Une loi juste et sage à ce code insensé
Qu'avec la cruauté l'ignorance a tracé;
Des juges citoyens aux magistrats coupables
Qui faisaient un métier de juger leurs semblables;
Au vil orgueil des rangs la fière égalité :
Que tout se renouvelle; et que l'humanité
Chez le peuple français trouve à jamais un temple,
L'infortune un asile et le monde un exemple (1).

On reconnaît là ces lieux communs de morale débités à la tribune politique, en 1791, à l'époque où *Jean Calas* fut joué : si toute la pièce était dans ce ton, il serait assurément difficile de rien voir de plus mauvais. Heureusement qu'ailleurs Chénier parle véritablement aux passions, les remue et les intéresse vivement; si bien même que son drame de *Calas* est, sous ce rapport, supérieur à ses meilleures tragédies, quoique l'on n'y trouve ni la force d'ex-

(1) *Jean Calas*, V, 8.

pression ni la profondeur des pensées qui caractérisent *Tibère*, ou *Henri VIII*.

Je ne m'arrête pas sur la petite pièce de *Nathan le sage*. C'est encore une dissertation dialoguée pour prouver que les diverses religions doivent se tolérer les unes les autres. Nathan est un juif qui n'a de sa religion que le nom, car il approuve toutes les religions. Don Trémendo, le patriarche de Jérusalem, est un catholique fervent, qui croit que tous les moyens sont bons pour élever et glorifier la religion. Frère Bonhomme est un moine fort simple, à qui Don Trémendo voudrait bien faire commettre, par fanatisme, quelque mauvaise action, mais que sa bonté naturelle en éloigne toujours. Olivier de Montfort est un templier jeune, généreux, dévoué, qui ne s'occupe pas de la religion des gens quand il faut leur être utile. Enfin, le sultan Saladin connu par sa tolérance, ou plutôt par son indifférence en matière de religion, vient dénouer avec Nathan la petite intrigue amoureuse qui se mêle à la question philosophique traitée dans cette pièce. C'est lui qui conclut par cette réponse à Don Trémendo, lequel voit quelque part la providence du Dieu des chrétiens :

Souffrez, Don Trémendo, qu'il soit le Dieu de tous:
Le soleil qu'il créa luit pour vous et pour nous.
Célébrons cependant cette heureuse journée,
Par un banquet d'amis qu'elle soit terminée :
Là, sans vouloir du ciel régler les intérêts,
Soyons, en nous aimant, dignes de ses bienfaits.
Le reste (à Saladin passez quelque hérésie),
Le reste est habitude, intérêt, fantaisie.
Sur ce point délicat, si l'on veut s'accorder,
L'état doit tout permettre et ne rien commander.

Le conseil est bon sans doute; mais les vers ne sont pas merveilleux; et la pièce dans son ensemble se ressent beaucoup trop du but moral que s'est proposé l'auteur, auquel il a sacrifié trop souvent l'intérêt dramatique de situations bien arrangées.

Mercier, qu'on a surnommé le *dramaturge* à cause du grand nombre de drames qu'il a composés et de sa prédilection pour ce genre d'ouvrages, était né en 1740, d'un père commerçant. Doué d'un génie original, mais souvent bizarre, il a mérité qu'on fît sur lui ces vers déjà cités (1) :

> Reicrem ! quel est Reicrem ? c'est Mercier à l'envers,
> Et c'est, comme à l'endroit, un esprit de travers.

Malgré sa bizarrerie, Mercier se fit remarquer par sa droiture et son courage : ayant, en 1781, fait paraître son *Tableau de Paris,* et sachant que quelques personnes étaient inquiétées à cette occasion, il alla trouver le lieutenant de police Lenoir, en lui disant : « Ne cherchez pas plus longtemps l'auteur de cet ouvrage : c'est moi; et comme peut-être vous ne le connaissez pas, je vous l'apporte » (2). Cette démarche manqua de le faire enfermer à la Bastille; il fut obligé de se sauver en Suisse pour échapper à la détention.

Mercier avait embrassé avec ardeur les principes de la révolution : mais il ne tarda pas à être révolté de ses excès; il brava les fanatiques de la liberté avec un courage qui n'était pas sans danger : dans le jugement de Louis XVI, il se prononça contre la peine de mort, et vota pour la détention perpétuelle.

Après la journée du 31 mai, il protesta contre tous les décrets arrachés à la Convention par la violence, fut incarcéré avec soixante-douze de ses collègues, et resta dix-huit mois en prison. La mort de Robespierre mit un terme aux périls qui le menaçaient; il fut élu membre du conseil des Cinq-Cents, et s'opposa dans cette assemblée au décret qui décernait à Descartes et à Voltaire les honneurs du Panthéon.

A sa sortie du conseil des Cinq-Cents, il fut nommé professeur d'histoire à l'école centrale : dans ses leçons il s'occupait moins d'histoire que de littérature; et alors il

(1) Ci-dessus, t. I, p. 346.

(2) *Suite du Répertoire du Théâtre Français,* tome XXXIV, page 278.

reproduisait avec feu toutes les attaques qu'il avait portées dans sa jeunesse contre la littérature classique.

Son mauvais goût et son mauvais jugement l'entraînant sans cesse, il se déclara contre les sciences physiques et contre leurs progrès, ainsi que contre l'étude des facultés de l'esprit humain, selon la doctrine de Locke et de Condillac. Il appelait ces deux philosophes des *idiologues* (1), jouant ainsi d'une manière bien pitoyable sur le nom d'*idéologues* qu'on leur donnait alors. Il attaqua même, lui qui n'avait aucune connaissance en astronomie, le système de Copernic et de Newton : cette affectation de médire de ce qu'il ne comprenait pas, lui fit donner le surnom de *singe de Jean-Jacques*.

Mercier fut nommé membre de l'Institut, lors de la formation de ce corps : il avait assurément des droits à y siéger, comme je le dirai tout-à-l'heure : il ne paraît pas toutefois qu'il ait jamais joui d'une grande considération parmi ses confrères : la bizarrerie et la prétention à l'excentricité ne suffiront jamais pour attirer l'estime aux gens.

Il n'aimait pas le gouvernement impérial ; il n'aimait pas davantage le chef de ce gouvernement : souvent on lui entendit dire (il avait alors plus de soixante-dix ans), qu'il *voulait voir comment cela finirait*, qu'il ne *vivait plus que par curiosité*. Son vœu fut rempli en partie, puisqu'il vécut jusqu'au 25 avril 1814, et fut l'un des douze membres nommés par l'Institut pour recevoir Monsieur à sa rentrée en France.

Mercier a laissé des ouvrages très-volumineux et qui ne sont pas bons : il n'y en a pas un, pour ainsi dire, qui soit aujourd'hui lu avec plaisir et profit ; et les érudits seuls veulent connaître ce qu'a écrit l'auteur du *Tableau de Paris* et de l'*An 2440*.

(1) *Néologie*, etc., t. I, p. lij. — Voy. la note au bas de la page : « Je dis *idiologues* au lieu d'*idéologues* pour me moquer de leur déplorable doctrine ».

Ses drames, dont j'ai seulement à parler ici, sont fort nombreux; on fait monter à cinquante-deux le nombre des pièces qu'il a composées; mais là-dessus, il n'y en a guère qu'une huitaine qui se jouent encore soit à Paris, soit en province; et toutes sont fort mal écrites. Mercier ne connaissait point du tout le style des passions; il ne connaissait pas même les bonnes formes de la langue française.

Il suffit d'ouvrir un de ses livres pour y trouver des expressions que le bon goût ne saurait admettre : dans son drame de *Natalie*, par exemple, je vois dès la première scène :

Il y a longtemps que tu ne m'as rendu compte de ma chère Agathe (1).

Rendre compte de quelqu'un est un barbarisme. Un peu plus loin Mercier fait dire à De Clumar :

Je redoutais le cœur d'Agathe (2).

c'est-à-dire, je craignais que le cœur d'Agathe ne fût sensible à l'amour. Le mot *redouter* ne peut s'employer dans ce sens, sans aucune préparation. Ailleurs de Fondmaire dit à Agathe :

Si vous n'avez point d'autres obstacles, j'espère bien de les vaincre (3).

de est de trop. Verberie répond encore à de Fondmaire qu'il a laissé Natalie *mourante sans pouvoir mourir*, *demandant après lui* (4) : c'est *le demandant* qu'il fallait dire, et *mourante sans pouvoir mourir* est un amphigouri barbare. Toutes ces fautes de style, et beaucoup d'autres entassées dans un petit nombre de pages, montrent combien Mercier est un pitoyable écrivain.

Ses combinaisons dramatiques ne valent pas mieux que son style : les analyses suivantes le prouveront.

Natalie est une femme qui a été enlevée, il y a dix-sept ans, de chez son père par un amant qui l'avait rendue en-

(1) *Natalie*, I, 1.
(2) *Ibid.*
(3) *Natalie*, I, 4.
(4) I, 6.

ceinte; elle venait d'accoucher d'une fille que le grand-père recueillit et éleva chez lui sous le nom d'Agathe, et comme si elle était sa propre fille : au moment où l'action a lieu, de Fondmaire, l'ancien amant de Natalie, et le père d'Agathe, s'est introduit chez le grand-père dont le nom est aujourd'hui changé : il est amoureux de sa propre fille, et veut pour elle abandonner Natalie sa victime, qui se dévoue dans cette circonstance avec une abnégation telle qu'enfin elle ramène à elle son séducteur; bientôt tout s'explique : mariage avec la femme séduite, reconnaissance de la fille, pardon accordé par le grand-père, satisfaction générale ; mais rien n'est plus triste que ce rôle abominable de Fondmaire, abandonnant de propos délibéré une femme qu'il a aimée, qu'il a rendue mère, qu'il a enlevée et par là dépouillée de toute sa fortune, qu'enfin il estime toujours beaucoup, afin de se marier avec sa propre fille, pour laquelle il avoue d'ailleurs ne pas sentir cette ardeur passionnée qui le transportait autrefois auprès de celle à qui il renonce (1).

Le *Juge* (2) offre un sujet plus intéressant : un homme chargé de rendre la justice n'hésite pas à condamner son protecteur et son père qui voulait s'emparer du bien d'un pauvre laboureur. Cette action est bien conduite, et offre des développements attachants. Le style est malheureusement peu digne du sujet.

La *Brouette du vinaigrier* (3), le *Faux ami* (4), *Jenneval* (5), n'ont rien de bien neuf. Le *Faux ami*, c'est le *Tartuffe* et le *Méchant*, dépouillés de leur profondeur et de leur style admirable. *Jenneval*, intitulé aussi le *Barnevelt français*, est une imitation du *Barnevelt* de Lillo. Dans la pièce anglaise, le principal personnage assassine son oncle, et

(1) *Natalie*, I, 6.
(2) Trois actes, 1774.
(3) Trois actes, 1775.
(4) Trois actes, 1772.
(5) Cinq actes, 1781.

finit par être pendu : Mercier a eu le bon sens et le bon goût de nous épargner ces horreurs. Jenneval, séduit par une courtisane, consent bien, pour lui plaire, à abuser d'un dépôt qui lui a été confié; mais quand cette femme lui demande la mort de son oncle, il renonce à tout amour pour elle, et vole au secours de l'homme que cette malheureuse voulait faire assassiner.

La *Brouette du vinaigrier* est une pièce bien faible : le père Dominique, après avoir vendu du vinaigre pendant quarante ans, de porte en porte, a amassé une somme de plus de cent mille francs, toute en or, enfermée dans une sacoche placée dans sa brouette même; personne ne se doute de cette richesse ; et il s'en sert plus tard pour venir au secours d'un ami malheureux qui vient de faire de mauvaises affaires : il marie ainsi son fils à la fille de cet ami. Ce ressort usé valait-il qu'on le remît au théâtre?

L'*Indigent* (1) ne vaut pas mieux : les idées qui y sont exprimées contre les riches, et sur la distribution des biens de ce monde, sont ce qu'il y a de plus faux et de plus dangereux : elles prouvent combien Mercier avait un jugement tortu : l'exagération de quelques sentiments louables, et celle des vices, voilà tout ce qu'il a trouvé pour jeter quelque intérêt dans son drame, où un frère très-riche veut séduire sa sœur qu'il ne connaît pas, et la priver de la portion de l'héritage qui lui revient.

Le *Déserteur* (2) a plus de mérite : le sujet en a paru assez heureux pour qu'on l'ait transporté depuis sur plusieurs théâtres : Durimel, jeune militaire français, frappé un jour par son colonel, a riposté, et aussitôt on l'a condamné à mort ; alors il s'est sauvé dans une petite ville d'Allemagne, frontière de la France : là, il a dirigé la maison de commerce d'une veuve qui, pour le récompenser, lui donne sa fille en mariage. Tout-à-coup son régiment vient

(1) Quatre actes, 1782. (2) Cinq actes, 1782.

occuper la ville : dénoncé par un rival, il est pris et va être exécuté quand la grâce, signée du roi, arrive et le rend à sa famille.

Ce dénouement heureux ne se trouvait pas dans la première édition. Mercier lui-même nous apprend cette particularité dans un article assez plaisant de sa *Néologie* (1). « J'ai composé plusieurs drames, dit-il, qui ne sont au fond que des comédies ou pièces historiques. J'ai voulu les appeler *drames* par mépris pour nos Aristarques, et pour les braver sur leur vain tribunal. Mes drames ne sont pas noirs, comme on s'est plu à le répandre; je n'ai jamais tué qu'un seul homme dans ma vie : c'est ce pauvre *Durimel* dans le *Déserteur*, pièce en cinq actes; encore l'ai-je ressuscité depuis » (2).

On prétend que ce fut la reine Marie-Antoinette qui, assistant à la première représentation de la pièce à Versailles, ne put supporter la catastrophe de la fin, et demanda à l'auteur un changement qu'il y fit aussitôt. On ajoute que c'est à ce drame que fut due l'abolition de la peine de mort appliquée aux déserteurs. Si le fait est vrai, cette seule pièce aurait plus de droits à la reconnaissance publique que beaucoup d'autres ouvrages littérairement plus recommandables.

Dans tous les cas, on ne saurait disconvenir que l'action est aussi pathétique qu'intéressante et bien conduite; il est seulement fâcheux que le style y soit aussi mauvais que dans toutes les autres pièces de Mercier; les fautes de toute sorte y abondent, et il n'entend absolument rien au langage des passions.

(1) *Néologie* ou *Vocabulaire des mots nouveaux à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles.* Paris, 1801, 2 vol. in-8°.

(2) *Néologie*, mot *Larmoyant*, t. II, p. 89.

LECTURE LIII. — *Suite du Drame.* — BOUILLY, MADAME DE VALLIVON, DUVAL.

Jean-Nicolas Bouilly, né à Tours en 1761, mort en 1842, à quatre-vingt-un ans, a beaucoup écrit, et dans plusieurs genres. Il est loin d'être un écrivain correct; il est difficile de rien trouver de plus mal écrit que ses ouvrages, comme je le montrerai tout-à-l'heure; on peut lui reprocher aussi comme un vice général, dans sa manière, une prétention ridicule à la *sensiblerie*, qui l'a fait surnommer le *poète lacrymal.* Ajoutez à cela que Bouilly était toujours également content de tous ceux avec qui il a eu quelques relations, surtout quand ils ont eu le pouvoir en main : il a ainsi loué successivement, soit dans ses ouvrages, soit dans ses discours, les princes qui se sont succédé en France, depuis le commencement de ce siècle, et qui d'ailleurs lui ont témoigné quelque bienveillance. Un caractère pareil est assurément fort avantageux dans le monde où il rend les relations agréables, et procure des protecteurs et des amis : dans un écrivain, il exclut presque nécessairement l'originalité: aussi n'y en a-t-il guère chez Bouilly.

Toutefois, il avait un talent, celui de disposer dramatiquement une action, de telle sorte que si ses pièces sont souvent illisibles, elles sont au contraire fort agréables à voir représenter. Les nombreux opéras-comiques qu'il a donnés ont presque tous eu du succès; il faut pourtant excepter le *Jeune Henri,* dont la chute fut complète, mais dont l'ouverture par Méhul est restée comme un chef-d'œuvre d'invention, d'arrangement, de mélodie et d'harmonie.

Les pièces qui ont eu le plus de succès, sans que la musique y ait en rien contribué, sont l'*Abbé de l'Epée* et *Madame de Sévigné.* On pourrait y joindre le vaudeville

larmoyant, ou si on l'aime mieux, le drame à couplet de *Fanchon la vielleuse*, que Bouilly fit en société avec Pain, et dont le succès fut si merveilleux et se prolongea si longtemps, qu'on disait, par une allusion plaisante aux noms des deux auteurs, que le théâtre du Vaudeville vivait fort à l'aise sur cette seule pièce, puisqu'il y avait du *pain et du bouilli*.

Bouilly a beaucoup cherché, et c'est une tentative dont on doit lui savoir gré, à mettre sur la scène les personnages illustres de notre histoire. Il s'en explique lui-même dans l'avertissement de *Madame de Sévigné* : « Mettre sur la scène, dit-il, madame de Sévigné, retracer avec fidélité ses grâces naturelles, son caquet brillant, son âme aimante, ses habitudes, ses anecdotes; en un mot l'offrir telle qu'elle s'est peinte elle-même dans ses lettres, cette entreprise était difficile; elle exigeait un travail opiniâtre, une patience incalculable, une résolution profonde et peut-être un peu de témérité.....» Un peu plus loin, répondant au reproche qu'on lui avait fait de prendre toujours ses sujets dans l'histoire : « Eh! quoi, s'écrieront encore certains censeurs austères, toujours en scène des personnages célèbres! — Pourquoi non? Le théâtre n'est-il pas le tableau mouvant des passions, l'école qui influe le plus sur les mœurs, sur la pureté du langage? Que peut-on lui offrir de plus profitable que les noms fameux dont les hauts faits élèvent l'âme ou de qui les écrits (1) cités pour modèles épurent le goût, propagent l'urbanité, éternisent d'honorables souvenirs ».

Ces motifs sont fort honorables, sans doute, et l'auteur a quelquefois réussi dans une partie de son projet. Il est vrai, d'un autre côté, qu'il n'a jamais pu atteindre à cette pureté du langage dont il parle ici, et dont il exprimait le

(1) *Les noms dont les hauts faits ou les écrits*, voilà du français comme Bouilly en fait trop souvent.

désir de pouvoir donner des modèles. On ne se figurè pas à quel point foisonnent les fautes de toute espèce dans ses histoires comme dans ses drames.

Je prends pour en donner une idée le commencement de son drame de l'*Abbé de l'Epée*, dans lequel on trouve d'ailleurs beaucoup d'intérêt et de sentiment, des caractères très-bien tracés, une intrigue parfaitement conduite, et un dénouement aussi satisfaisant que naturel : je ne m'occupe ici que du style : la scène s'ouvre par un dialogue entre Saint-Alme, fils de celui qui a dépouillé de son héritage le petit Jules d'Harancourt, sourd-muet de naissance, élève de l'abbé de l'Epée, et Dubois, valet de chambre de son père : c'est celui-ci qui commence par cette phrase tudesque :

Qui jamais eût pensé, monsieur, que vous fussiez déjà sorti ?

Saint-Alme dit un peu plus loin, en parlant d'un vieux domestique de son père :

Lui *seul* est *l'unique* dépositaire de tous ses secrets.

Ah! monsieur Bouilly, s'il est seul, il est unique; s'il est unique, il est seul : pourquoi nous dire deux fois la même chose.

Dubois ne racontant pas assez vite ce que son jeune maître veut savoir, celui-ci lui dit :

Au fait, je te l'ordonne.

C'est encore une expression que n'emploiera jamais un homme qui sait parler français : il dira *au fait*, *au fait*, comme Dandin dans les *Plaideurs* (1); *je te l'ordonne* est trop solennel pour que nous le mettions jamais avec les deux mots *au fait*.

Quoi qu'il en soit Dubois commence sa narration :

Vous saurez donc qu'hier au soir, *quand tout le monde de l'hôtel fut retiré*, j'entrai chez Dupré.

(1) III, 3.

Mettez, s'il vous plaît, *tous les gens de l'hôtel*, ou prenez *tout le monde* sans complément, et *se fut retiré* au lieu de *fut retiré*.

J'entrai chez Dupré, sous le prétexte d'y *prendre de la lumière*.

Mettez *pour y allumer ma chandelle* ou *ma bougie*, ce sera plus commun peut-être, mais aussi plus français bien certainement que *prendre de la lumière*.

Là, je fis tomber adroitement la conversation sur les vues *qu*'on a pour votre établissement; j'appris *que* vos doutes n'étaient *que* trop bien fondés, et *que* M. votre père avait donné des ordres, etc.

Y a-t-il assez de *que* dans cette période.

Un peu plus loin Dubois dit :

Votre père ne consentira jamais qu'elle soit votre épouse.

consentir que n'est pas français.

Dans la même scène, Saint-Alme dit à Dubois :

Tu sais bien que je vais tous les matins dans le cabinet de son frère pour me perfectionner dans l'étude des lois.

Qui a jamais employé avec un domestique cette formule académique? La description de l'amour de Clémence qui la suit est aussi emphatique et plus fausse encore.

Ses regards s'arrêtent-ils sur les miens? bientôt son teint s'anime, sa respiration s'arrête par degrés.

Comment son teint s'anime-t-il, si sa respiration s'arrête ? celle-ci devrait se *précipiter :* cela vaudrait d'autant mieux qu'ainsi vous auriez évité cette répétition du verbe *s'arrêter* appliqué aux regards et à la respiration.

M'adresse-t-elle la parole? aussitôt sa voix s'altère, ses lèvres frémissent; on dirait qu'elle craint de laisser échapper un secret.

Où Bouilly a-t-il vu de pareils symptômes d'amour, surtout chez une jeune fille, une ingénue? Avouons qu'il y a bien peu de convenance dans cette peinture.

Il y en a moins encore dans la réponse de Dubois, et de plus on y remarque un horrible solécisme :

J'oserai néanmoins observer à Monsieur qu'avant de rien entreprendre, il lui faudrait l'aveu formel de celle qu'il aime, et surtout celui de sa famille.

Dites *faire observer*, ce sera plus français; et rappelez-vous, Dubois, vous qui prêchez la vertu à votre maître, que pour *entreprendre quelque chose*, puisque c'est le mot dont vous vous servez, l'aveu de la famille suffit; qu'un amant délicat ne demande jamais *l'aveu formel* de la jeune fille; il le suppose toujours, bien décidé qu'il est, s'il lui était refusé, à ne pas pousser plus loin ses *prétentions*, plutôt que ses *entreprises*.

Tous ces exemples sont pris dans une scène de quatre ou cinq pages : ils suffiront, je pense, à faire concevoir le rang que Bouilly occupera comme écrivain dans notre littérature.

Madame DE VALLIVON, connue sous le nom de *Julie* MOLÉ, dans l'ancienne comédie française, a donné, outre plusieurs comédies (1), un drame imité de l'allemand, de Kotzebue, intitulé *Misanthropie et repentir*, l'un de ceux certainement qui ont obtenu le plus brillant succès et fait répandre le plus de larmes. En voici le sujet :

Meinau, gentilhomme allemand, a épousé une jeune personne douée de toutes les perfections, nommée Eulalie; celle-ci, après l'avoir rendu père de deux enfants, a prêté l'oreille aux louanges d'un secrétaire de Meinau; elle a fui la demeure de son époux avec son séducteur. Plus tard elle a reconnu sa faute; mais se jugeant indigne de reparaître devant celui qu'elle a trahi, elle a obtenu une place de femme de confiance, chargée de l'administration de domaines considérables, et là, elle consacre tout ce qu'elle gagne à des œuvres de charité, sans croire que le bien qu'elle fait puisse effacer son crime. Pendant ce temps, Meinau ayant pris les hommes en haine, s'est retiré du

(1) *L'Orgueil puni*, le *Sultan de vingt-quatre heures*.

monde avec un seul domestique ; il cherche la solitude et répand ses bienfaits sur les indigents, mais sans vouloir qu'on le connaisse pour ce qu'il est. Le hasard met en présence cet homme et cette femme si bienfaisants; ils se reconnaissent, veulent d'abord se fuir. La vue de leurs enfants et les instances de leurs amis les retiennent; Meinau pardonne à sa femme, et retrouve avec elle le bonheur dont il était privé depuis si longtemps.

Il est assurément difficile d'imaginer une situation plus touchante que celle d'un mari offensé à ce point, et que le repentir et les vertus de sa femme forcent à lui pardonner: aussi cette invention fait-elle honneur à l'auteur allemand (1).

Mais c'est à peu près tout ce que Mme Molé lui a emprunté : elle a tellement changé et amélioré la pièce de Kotzebue, que celle-ci serait entièrement méconnaissable; et par la manière dont notre compatriote l'a accommodée à la scène française, elle en peut être regardée comme l'auteur ; elle n'a jamais cru en avoir donné une simple traduction, et Kotzebue lui-même a avoué dans les lettres qu'il lui a écrites, que le succès obtenu par le drame de *Misanthropie et repentir* était dû tout entier au mérite et au bon goût de l'auteur français; que pour lui il ne regardait son ouvrage que comme un fruit prématuré de sa jeunesse, qu'il n'avait jamais eu le temps de mûrir (2).

Il suffit d'ailleurs de savoir quelles sont les allures générales du théâtre allemand, et de considérer la pièce française si rapide, si bien conduite, pour s'assurer que la donnée principale une fois empruntée à l'auteur allemand et quelques incidents secondaires, tout le reste appartient à Mme Molé.

Ce qui lui appartient surtout et sans contestation, c'est son style, style remarquable sinon par sa correction ou sa

(1) L'idée appartient à J.-J. Rousseau. Voyez le dénouement d'*Emile*.

(2) *Notice sur Mme de Vallivon*, dans la *Suite du Répertoire*, etc., t. XXXVIII.

vigueur, au moins par sa convenance, et par l'expression profonde de quelques passions, particulièrement du repentir et de l'amour conjugal.

Le monologue d'Eulalie, lorsqu'une compagnie nombreuse s'est réunie au château et qu'elle a reçu quelques compliments de politesse qui viennent d'interrompre un peu la monotonie de ses habitudes, est le premier passage où ce repentir s'exprime nettement.

Que se passe-t-il en moi? quelle cause a produit dans mon âme une secousse aussi terrible? mon cœur saigne, mes larmes coulent. J'étais presque parvenue à paraître maîtresse de ma douleur; l'aspect de cet enfant m'a tout-à-coup anéantie. Lorsque la comtesse a nommé Eugène, lorsqu'elle a parlé de le confier à mes soins... ah! elle était loin de soupçonner qu'elle me portait un coup terrible... j'ai un Eugène aussi! un Eugène dont l'éducation n'est pas mon ouvrage!... il doit être, s'il vit encore, de l'âge de celui-ci... oui, s'il vit encore... qui sait si lui, si ma petite Amélie ne déposent pas depuis longtemps contre moi au tribunal de l'Etre suprême? Idée cruelle, pourquoi me tourmentes-tu? pourquoi fais-tu retentir à mes oreilles leurs cris inutiles et plaintifs? pourquoi me peins-tu ces pauvres innocents luttant contre les maladies de l'enfance, implorant des secours qu'une main mercenaire leur accorde à regret ou leur refuse peut-être? car, hélas! ils sont abandonnés par leur mère, par leur mère dénaturée! ah! je suis une malheureuse et bien coupable créature!... et c'est aujourd'hui que le sentiment profond de mes remords se réveille dans mon cœur et le déchire! aujourd'hui même, où j'aurais besoin de masquer mon visage d'une apparence de tranquillité (1).

Plusieurs des scènes suivantes, particulièrement son entretien avec la comtesse (2) et avec son époux (3), sont des chefs-d'œuvre de sentiment et souvent d'expression. Dans la première de ces scènes, la comtesse, chargée par son frère le major, de sonder les sentiments d'Eulalie qu'elle ne connaît que sous le nom de Mme Miller, parce qu'il veut l'épouser si elle est libre, amène cette confidence par quelques compliments généraux: Eulalie repousse aussi

(1) *Misanthropie et repentir*, II, 17.

(2) *Misanthropie*, etc., III, 8.

(3) V, 9.

par des maximes générales la confiance qu'on veut lui témoigner.

Ah ! c'est la paix du cœur qui répand le charme le plus séduisant sur le visage d'une femme : le regard qui subjugue un honnête homme ne doit être que l'expression d'une âme irréprochable.

LA COMTESSE, *avec une bonté affectueuse.*

Que le ciel me conserve toujours un cœur aussi pur que celui qui se peint dans vos yeux !

EULALIE, *comme frappée d'un égarement subit.*

Ah ! que le ciel vous en préserve !

LA COMTESSE.

Comment ?

EULALIE, *avec des larmes retenues.*

Pardonnez, madame, je suis une infortunée : trois années de douleur ne me donnent aucun droit à l'amitié d'une âme noble..... mais elles m'en donnent à sa commisération ; épargnez-moi !

Eulalie veut alors s'éloigner. La comtesse la retient, et bien persuadée qu'il n'y a dans cette accusation de soi-même que l'erreur d'une imagination mélancolique, elle brusque et achève la confidence qu'elle voulait lui faire. Elle lui demande sa confiance entière, et Eulalie sentant bien qu'il faut s'expliquer, dit :

Ah ! je le sens, le sacrifice le plus pénible qu'impose un vrai repentir, c'est de renoncer volontairement à l'estime d'une belle âme. (*A part*) Je veux... je veux faire ce sacrifice.... il commencera la juste expiation de mes fautes, (*à la comtesse, en hésitant*) n'entendîtes-vous jamais parler..... pardonnez... n'entendîtes-vous jamais... Oh ! qu'il est dur de détruire une illusion à laquelle je dois vos bontés... mais il le faut, Eulalie, l'orgueil peut-il te convenir encore? ne vous parla-t-on jamais d'une baronne de Meinau.

LA COMTESSE.

Qui vivait dans une cour voisine? oui, j'en ai beaucoup entendu parler : c'est elle, je crois, qui a fait le malheur d'un bien honnête homme.

EULALIE, *avec exclamation.*

O Dieu !... ah ! oui, d'un bien honnête homme !

LA COMTESSE.

Elle disparut avec un malheureux qui l'avait séduite.

EULALIE.

Oui, ce fut elle... (*Hors d'elle-même, et dans un mouvement violent, elle*

se précipite aux pieds de la comtesse.) Ne me repoussez pas... je ne veux qu'une place obscure où je puisse mourir.

LA COMTESSE, *reculant un peu.*

Grand Dieu !... vous êtes...

EULALIE.

Je suis cette odieuse créature.

LA COMTESSE *se détourne avec un mouvement involontaire d'horreur, et fait quelques pas en laissant Eulalie à ses pieds. La compassion la retient et la ramène.*

Quoi ! vous seriez... mais elle est accablée... le remords la déchire. Ah ! loin de moi cette rigueur extrême qui fait repousser les malheureux. (*Elle la regarde avec attendrissement*) Levez-vous, je vous prie, levez-vous : mon frère et mon mari ne sont pas éloignés ; cette scène ne veut pas de témoins : j'approuve le silence dans lequel vous vous êtes renfermée..... Levez-vous. (*Elle la relève.*)

EULALIE, *avec le cri d'une douleur étouffée.*

Ah ! ma conscience, ma conscience !..... rien ne peut apaiser ses cris vengeurs.

Cette scène déchirante continue encore quelque temps, la comtesse essaie de consoler Eulalie; le drame marche ensuite avec rapidité, et un intérêt toujours croissant jusqu'au dénouement heureux sans fadeur, est amené presque nécessairement. Certes le drame de *Misanthropie et repentir* est un de ceux qui ont réuni le plus des qualités que nous cherchons au théâtre: aussi le succès en fut-il immense dans son principe, et s'est-il depuis toujours maintenu dans ses nombreuses représentations. Cette circonstance nous est attestée, non-seulement par les récits des journaux du temps et les témoins des premières représentations, mais par une petite comédie contemporaine de MM. Jouy et Delongchamps, intitulée *Comment faire*, ou les *Epreuves de Misanthropie et repentir* (1), où l'on rapporte sur la scène une femme qui vient de s'évanouir à la représentation de ce drame : le mari s'écrie sur l'air *Tous les bourgeois de Châtre :*

(1) Comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, représentée le 16 mars 1799. — *Suite du Répertoire du Théâtre Français*, t. LXXX.

Comme elle est pâle et blême !

et le garçon de théâtre qui l'a ramenée répond :

Ne vous alarmez pas :
Madame est la vingtième
Aujourd'hui dans ce cas.
Mais comme cela gagne, à la fin, moi, je tremble
Qu'un jour acteurs et spectateurs,
Auteurs, moucheurs, ouvreurs, souffleurs,
Ne se pâment ensemble (1).

Et dans la dernière scène, le valet épousant la soubrette, demande à son maître de lui faire gagner quelque argent pour le ménage.

Vous avez là, au rez-de-chaussée, un petit appartement qui ne sert à personne : si vous vouliez me le prêter les jours de *Misanthropie*, j'y ferais transporter tous les évanouis; ça obligerait tout le monde (2).

Tout cela, bien que chargé assurément, comme doit l'être une pièce satirique, n'indique pas moins la profonde impression que faisait cette pièce sur tous ceux qui y assistaient : et quelque estime que l'on doive réserver pour les autres qualités d'une pièce de théâtre, l'intérêt ainsi répandu sur le drame entier, et la vive émotion de notre sensibilité méritent certainement que la critique ne les compte pas pour rien.

Alexandre Duval, l'un des auteurs dramatiques les plus féconds et les plus ingénieux de l'époque impériale, a donné des drames extrêmement intéressants et d'une facture toute nouvelle. Duval était né à Rennes en 1767, ou peut-être deux ou trois ans plus tôt (3). Après avoir, en 1781, fait les deux dernières campagnes de la guerre de l'Indépendance en Amérique, il revint en France sans un sou, mais imbu des principes d'une sage liberté. Alors commença pour lui une vie assez agitée où tour-à-tour artiste, ingénieur, comédien, soldat, orateur, il suivit enfin l'im-

(1) *Comment faire?* sc. 2.

(2) sc. 20.

(3) *Biographie universelle des Contemporains*, mot *Duval*.

pulsion de son génie, et s'attacha, sans de grands succès pourtant, au Théâtre Français du faubourg St-Germain.

On ne peut douter qu'il n'ait puisé dans cette occupation une partie du talent qu'il a montré depuis dans la composition et l'arrangement de ses pièces : l'art de la scène devient naturellement familier à celui qui vit constamment dans cette atmosphère. Et c'est ainsi que le théâtre a produit tant d'acteurs qui ont tour-à-tour excellé dans la composition des comédies ; Molière, Baron, Dancourt, Picard avaient tous joué la comédie : il en fut de même de Duval qui, comme eux, se distingua plus par les produits de son imagination que par ses talents scéniques.

Ses principaux ouvrages dramatiques, en réunissant ici sous le nom commun de *drames*, les pièces de caractères tristes, et les comédies dont les personnages sont historiques, sont : la *Jeunesse du duc de Richelieu*, ou le *Lovelace Français* (1), *Edouard en Ecosse* ou la *Nuit d'un proscrit* (2), *Guillaume le conquérant* (3), *Shakespear amoureux* ou la *Pièce à l'étude* (4), le *Menuisier de Livonie* ou les *Illustres voyageurs* (5), la *Jeunesse d'Henri V* (6), les *Hussites* ou le *Siège de Naumbourg* (7), *Struensée* ou le *Ministre d'état* (8), arrêté par la censure impériale, sous prétexte que les faits récents qui en font le sujet intéressaient des personnages vivants ; la *Princesse des Ursins* ou les *Courtisans* (9). Ajoutez à cela plusieurs comédies qui ont eu le plus grand succès, les *Héritiers* (10), les *Projets de mariage* (11), le *Tyran domestique* (12), la *Tapisserie* (13), la *Manie des grandeurs* (14), la *Fille d'honneur* (15) ; enfin bon nombre d'opéras-co-

(1) Cinq actes, 1796.
(2) Trois actes, 1802.
(3) Cinq actes, 1803.
(4) Un acte, 1804.
(5) Trois actes, 1805.
(6) Trois actes, 1806.
(7) Trois actes et vers, 1804.
(8) Cinq actes, 1802.
(9) Cinq actes, 1820.
(10) Un acte, 1796.
(11) Un acte, 1798.
(12) Cinq actes et vers, 1805.
(13) Un acte, 1808.
(14) Cinq actes et vers, 1817.
(15) Cinq actes et vers, 1818.

miques, entre lesquels on distingue le *Prisonnier*, le *Trente et Quarante*, *Beniowski*, *Maison à vendre*, etc., et on avouera qu'Alexandre Duval a été l'un des auteurs les plus féconds de notre siècle.

La *Jeunesse de Richelieu*, imprimée dans sa nouveauté avec le nom de Monvel, parce que cet acteur avait fait quelques corrections sur les marges du manuscrit, fut défendue par Bonaparte, lorsqu'il ouvrit son antichambre aux grands seigneurs de l'ancien régime. Il craignait qu'en laissant voir ce qu'avait été l'un des plus célèbres de ces seigneurs, on ne fît rejaillir sur l'ordre entier une partie de la haine qu'avait méritée le héros du drame.

Edouard en Écosse, dont le sujet est tiré du *Précis du siècle de Louis XV* par Voltaire (1), a eu une singulière destinée. L'auteur avait lu ce drame chez Chaptal, ministre de l'intérieur, qui n'y avait vu que le but moral de l'ouvrage, sans y soupçonner le désir d'exciter une contre-révolution. La première représentation obtint un succès d'enthousiasme; Duval reçut le lendemain un grand nombre de cartes de personnes qualifiées avec lesquelles il n'avait aucune relation de société. A la seconde représentation, on supprima, par ordre de Fouché, ministre de la police, ces mots du rôle d'Edouard :

Je ne bois à la mort de personne (2);

mais l'acteur chargé du rôle substitua à ces mots une pantomime expressive : il brisa son verre. Bonaparte qui assistait au spectacle, ayant remarqué les nombreux applaudissements qui partaient de la loge occupée par M. de Choiseul et d'autres émigrés, crut y voir une manifestation de leur haine pour lui, et de leur amour pour les Bourbons, et dans l'ouvrage un signe de ralliement de leurs partisans contre lui. La pièce fut donc défendue;

(1) Chapitre 25.

(2) Acte III, sc. 6.

Duval informé des menaces du premier consul jugea prudent de quitter Paris, et un peu plus tard, la France, ainsi que la profession de comédien que sa santé délabrée lui rendait trop pénible (1). *Edouard en Ecosse* n'a été repris qu'en 1814, et depuis il n'a cessé d'avoir le succès qui s'attache toujours aux pièces bien faites.

Rien de plus déchirant que la scène (2) où Edouard, qui a été obligé d'entrer dans le château de lord Dathol, son ennemi politique, s'est endormi accablé de fatigues sur un fauteuil; et dans un sommeil agité, il a prononcé quelques mots qui l'ont fait reconnaître de lady Dathol: celle-ci le réveille en s'écriant malgré elle :

Edouard, malheureux Edouard, qui pourra te sauver jamais?

EDOUARD, *se réveillant.*

On a prononcé mon nom..... ciel! qui vois-je?

LADY DATHOL.

Milady Dathol.

EDOUARD.

Et vous savez qui je suis?

LADY DATHOL.

Un proscrit sans doute.

EDOUARD.

Et savez-vous quel proscrit?

LADY DATHOL.

Si j'en crois quelques mots échappés dans votre sommeil, le malheur qui obscurcit vos traits... j'ai craint de trouver en vous...

EDOUARD.

Le fils infortuné...

LADY DATHOL.

Ah! grand Dieu!

EDOUARD.

Oui, madame, je le suis : vous voyez devant vous le malheureux prince Edouard Charles Stuart.

LADY DATHOL.

Ah! prince que venez-vous chercher ici ?

(1) *Biographie des Contemporains*, mot *Duval* (Alexandre).

(2) Acte I, sc. 13.

EDOUARD.

La fin d'une existence qui m'est insupportable.

LADY DATHOL.

Savez-vous bien aussi qui je suis ?

EDOUARD.

Femme d'un lord ami de Georges, et mon ennemi.

LADY DATHOL.

Si vous le saviez, pourquoi chercher un asile dans ma maison ?

EDOUARD.

J'étais souffrant, poursuivi; je succombais sous le poids de la fatigue et du sommeil. Sur le point de tomber entre les mains des soldats, j'ai vu cette maison ouverte... j'y suis entré, et telle était ma situation que j'aurais demandé un asile au plus cruel de mes persécuteurs !

LADY DATHOL.

Eh ! que puis-je faire pour vous ? quand la pitié parle en votre faveur, ma sûreté, celle de mon époux...

EDOUARD.

Je ne veux point les compromettre, milady; je ne demande d'autre grâce que celle que vous n'oseriez refuser au dernier des malheureux. Le petit-fils de Jacques II vous demande du pain, un abri, et le droit de reposer sa tête pendant quelques heures.

LADY DATHOL.

Ah ! prince, ô fureur des partis (1) !

Lady Dathol lui fait donner à manger. Bientôt les incidents qui se succèdent font prendre le prince pour lord Dathol par ceux-là mêmes qui le poursuivent. Lady Dathol entretient cette erreur, lorsque lord Dathol arrive amené par des officiers qui le prennent pour un partisan des Stuart. Il est mis en présence d'Edouard, et de sa femme dont les discours à double sens lui font entendre qu'il faut faire évader un proscrit. Il reconnaît Edouard qui lui a autrefois sauvé la vie, et se condamnant à un généreux silence, il consent à passer pour le prince fugitif, et donne au prétendant le temps de s'évader : c'est le duc de Cumberland qui, reconnaissant lord Dathol, s'aperçoit que ses officiers ont été joués, et que le prince qu'ils tenaient a été enlevé de leurs mains ; en même temps un billet écrit

(1) *Edouard en Ecosse*, lieu cité.

mène Henri habillé en matelot; là on lui prend sa bourse, Rochester de plus s'éloigne et le laisse seul; si bien qu'il est fort embarrassé pour sortir. Son page qu'il ne reconnaît pas favorise pourtant sa fuite; et le lendemain matin, c'est lui qui reçoit dans son palais les plaintes et les accusations de ceux chez qui il est allé pour s'amuser, et qui lui rapportent sa montre, comme si lui-même l'avait volée. Le prince confus s'amende, pardonne à Rochester le tour qu'il lui a joué; Georgini épouse sa Betty qui se trouve être une nièce du poète. Celui-ci obtient aussi l'aveu de Clara, et tout le monde est content.

J'indiquerai ici comme un exemple de disposition excellente et d'une parfaite entente du théâtre, mais sans la citer textuellement, l'explication qui termine toute la pièce: Henri rentré depuis quelques instants dans son palais, revient en habit de cour; il est furieux contre Rochester qu'il voudrait bien tenir tout seul, pour lui laver la tête; Rochester qui sait mieux que personne ce qui l'attend s'il s'expose au premier feu du prince, a bien soin de n'entrer qu'accompagné de lady Clara, la favorite de la princesse, devant laquelle on sera bien forcé de se contraindre. Henri essaie pourtant à mots couverts de témoigner son mécontentement à son favori. Lady Clara coupe court à cet entretien en faisant entrer Copp et sa nièce qui rapportent les bijoux donnés par le prince, pensant toujours qu'ils ont été volés. Alors commence la scène du dénouement (1) où les reconnaissances les plus naturelles, mais en même temps les plus plaisantes, ont lieu successivement et complètent de la manière la plus heureuse la situation de tous les personnages.

(1) La *Jeunesse d'Henri V*, III, 10.

LECTURE LIV. — *Comédies.* — MARMONTEL, BEAUMARCHAIS, ROCHON DE CHABANNES, PATRAT, DEMOUSTIER, DESFORGES, MONVEL, CAILHAVA DE L'ESTANDOUX, LA CHABEAUSSIÈRE, Mme PÉRIÉ, COLLIN D'HARLEVILLE, ANDRIEUX.

La comédie est un des genres littéraires qui ont le plus et le mieux produit pendant l'époque impériale. Il est impossible d'énumérer ici toutes les pièces comiques de divers degrés qui ont été faites alors; je ne pourrai pas même citer tous les auteurs qui ont eu du succès; je me bornerai aux principaux.

Je me contenterai d'abord de mentionner ceux qui, ayant travaillé pour le théâtre avant 1798, ont cependant prolongé leur carrière au-delà de ce terme, et ont assisté à la naissance, au développement, peut-être même à la chute de la puissance de Bonaparte, sans avoir donné dans cet intervalle aucune comédie à citer.

MARMONTEL et BEAUMARCHAIS, morts l'un et l'autre en 1799, sont les premiers de cet ordre. Marmontel n'a pas laissé de nom comme auteur de comédies; celles qu'il a faites, comme le *Sylvain*, l'*Ami de la maison*, *Zémire et Azor*, appartiennent toutes au genre de l'opéra-comique, genre essentiellement subordonné à la musique.

Il n'en est pas de même de Beaumarchais qui, malgré l'épigramme piquante, fort peu sensée toutefois, de Gilbert (1), a non-seulement fait deux excellentes pièces dans son *Barbier de Séville* et son *Mariage de Figaro*, mais a ouvert une nouvelle route aux poètes, en leur apprenant à serrer de plus en plus une intrigue, à la compliquer de divers incidents qui tous se rapportent au sujet principal, et en dépendent essentiellement (2).

(1) Et ce vain Beaumarchais qui, trois fois avec [gloire,
Mit le mémoire en drame et le drame en mémoire.

(2) Voyez quelques-unes de ses préfaces, et ci-dessus, t. I, p. 17.

ROCHON DE CHABANNES, mort en 1800, après avoir rempli avec succès des fonctions diplomatiques, avait obtenu quelques succès, dans sa petite pièce d'*Heureusement* (1), imitée d'un conte de Marmontel, et dans sa *Manie des arts* (2); le *Jaloux* (3), les *Amants généreux* (4), n'ont pas le même mérite; sa petite pièce des *Prétendus* (5), qui a eu, jusqu'à l'introduction de la musique de Rossini, tant de succès sur le théâtre de l'Opéra, partage naturellement avec le compositeur Lemoyne, le mérite qu'elle peut avoir.

PATRAT, mort en 1801, a fait, de 1781 à 1799, une cinquantaine de pièces comiques dont on a perdu le souvenir. Les *Amants protées* (6) sont peut-être celle qu'on lit le plus; on a pourtant encore de lui l'*Heureuse erreur* (7), les *Deux frères* (8), le *Complot inutile* (9), le *Fou raisonnable* (10), les *Méprises par ressemblance* (11), qui ne manquent pas de gaîté.

DEMOUSTIER, mort aussi en 1801, et célèbre dans un autre genre par ses *Lettres à Emilie sur la Mythologie*, a fait des comédies aussi quintessenciées, aussi à l'eau-rose que ses lettres : le *Conciliateur* ou l'*Homme aimable* (12), les *Femmes* (13), le *Tolérant* (14), et plusieurs autres; c'est de lui aussi qu'est l'opéra-comique de l'*Amour filial* (15), auquel la musique agréable de Gaveau a mérité un long succès, et l'opéra d'*Apelle et Campaspe* (16) que la musique d'Eler n'a pas fait conserver.

DESFORGES, mort en 1806, a fait plusieurs pièces qu'il serait injuste de passer sous silence : l'*Epreuve villageoise* (17)

(1) Un acte et vers, 1762.
(2) Un acte et prose, 1763.
(3) Cinq actes, vers libres, 1784.
(4) Cinq actes et prose, 1774.
(5) Un acte et vers, 1789.
(6) Un acte et prose, 1798.
(7) Un acte et prose, 1783.
(8) Imités de Kotzebue, quatre actes et prose, 1799.
(9) Trois actes et vers libres, 1799.
(10) Un acte et prose, 1781.
(11) Trois actes et prose, 1786.
(12) Cinq actes et vers, 1790.
(13) Cinq actes, 1791.
(14) Cinq actes et vers, 1796.
(15) Un acte, 1792.
(16) Un acte, 1796.
(17) Deux actes, 1783.

d'abord, qui a eu tant de succès, grâce, sans doute, au moins en partie, à la musique de Grétry; la *Femme jalouse* (1), qu'on joue encore aujourd'hui avec succès, et que la laideur du vice qui y est représenté ne permettait guère de rendre plus amusante; *Tom Jones et Fellamar* (2), plus gaie et plus agréable que la précédente; enfin le *Sourd* ou l'*Auberge pleine* (3), cette excellente farce, que l'on a donnée sans interruption jusqu'à nous, que l'on donne encore fort souvent, et qui présente cela de particulier qu'ayant été payée 50 francs seulement à son auteur, et oubliée pendant deux ans dans les cartons de la comédie, elle a fait gagner plus de 60,000 francs à l'administration qui l'a montée.

Monvel, mort en 1811, qui fut, comme Desforges, auteur et acteur, mais acteur de plus de talent, qu'à ce titre même on avait fait entrer à l'Institut par une interprétation singulière du décret qui avait présidé à la composition de ce corps (4), a fait un grand nombre de petites pièces jouées avec succès à l'Opéra-Comique : *Julie, Blaise et Babet, Philippe et Georgette, Ambroise, Sargines, Raoul de Créqui, etc.*; il composa aussi des drames, *Clémentine et Desormes* (5), les *Victimes cloîtrées* (6), *Mathilde* (7); mais c'est surtout dans la comédie qu'il s'est fait un nom, par son *Amant bourru* (8).

Cailhava de l'Estandoux, né en 1731, et mort en 1813 à 82 ans, s'est exercé avec plus de courage que de succès dans le genre comique; les seules pièces qu'on lise encore de lui sont : le *Tuteur dupé* (9), l'*Egoïsme* (10), et les *Ménechmes grecs* (11), où le goût régnant lui persuada qu'il

(1) Cinq actes et vers, 1785.
(2) Cinq actes, vers, 1787.
(3) Trois actes, prose, 1790.
(4) En l'an IV.
(5) Cinq actes, prose, 1780.
(6) Quatre actes, prose, 1791.
(7) Cinq actes, 1799.
(8) Trois actes et vers libres, 1777.
(9) Trois actes, prose, 1765.
(10) Cinq actes et vers, 1777.
(11) Quatre actes, prose, 1791.

ferait bien de reproduire les mœurs si détestables et si peu intéressantes des anciens grecs, ainsi que la forme vieillie et ennuyeuse de la comédie de Plaute. Cailhava, qui d'ailleurs a fait un ouvrage utile quoique pénible à lire, intitulé *de l'Art de la Comédie*, ou *détail raisonné des diverses parties de la Comédie, et de ses différents genres, suivi d'un traité de l'imitation* (1), s'était rendu ridicule par l'affectation continue d'une admiration hyperbolique pour Molière, admiration qu'il exprimait partout, souvent hors de propos, et toujours de la même manière. Il conservait une dent qu'il disait être de Molière, et qu'il avait fait enchâsser. Il la montrait avec enthousiasme, comme si en héritant d'une dent de Molière, il avait hérité de son génie.

Cette manie donna naissance à cette épigramme de M. Fayolle :

> Mons l'Estandoux est tout fier aujourd'hui :
> Il porte au doigt une dent de Molière :
> Convenez-en ; c'est dupe bien grossière
> Que l'Estandoux : la dent est contre lui (2).

LA CHABEAUSSIÈRE, né en 1752, mort en 1820, a fait plusieurs petites pièces entre lesquelles on distingue surtout les *Maris corrigés* (3), dont l'intrigue est assez commune ; mais les détails sont piquants et la versification est agréable.

Madame PÉRIÉ, auparavant Mme Simons, et d'abord Mlle Candeille, morte en avril 1821, actrice et auteur dramatique, a donné, en 1792, la *Belle fermière* (4), comédie un peu romanesque, mais qui eut dans le principe et a continué d'avoir le plus grand succès ; elle est mêlée de quelques vers et de chants, et même de morceaux de musique instrumentale, qui firent accuser Mlle Candeille d'avoir voulu montrer tous ses talents à la fois au public, comme par

(1) Quatre vol. in-8o, Paris, 1772.
(2) *Acanthologie*, p. 281.
(3) Un acte et vers, 1781.
(4) Trois actes et prose.

son titre de *Belle fermière* elle avait voulu louer elle-même sa beauté. Ce dernier reproche n'est pourtant pas fondé, puisque le premier titre de cette pièce avait été la *Fermière de qualité*, et l'horreur qu'on avait, en 1792, pour les *personnes de qualité* lui fit changer ce premier titre contre un autre assurément moins convenable. Quant au reproche d'avoir tiré quelque vanité de ses talents, c'est assurément une peccadille, et pourvu que la pièce soit agréable, quel mal peut-on trouver à ce que l'auteur se fasse briller comme comédienne? N'est-ce pas pour cela qu'elle est actrice?

COLLIN D'HARLEVILLE, né à Maintenon en 1755, et mort au commencement de 1806, est encore un des poètes comiques nos contemporains qui n'appartiennent guère à l'époque impériale que par la fin d'une carrière illustre; toutes ou presque toutes ses pièces sont de l'ancien régime. Il commença par l'*Inconstant* en 1784; cette pièce, qui d'abord était en prose et n'avait qu'un petit acte, fut mise en vers par le conseil du comédien Préville, et étendue jusqu'à cinq actes. En 1788, il donna l'*Optimiste*, et peu après les *Châteaux en Espagne;* ces deux excellentes pièces sont restées au courant du répertoire.

En 1791 parut *M. de Crac dans son petit castel*, jolie farce qui obtint alors un succès de gaîté qui ne s'est jamais démenti.

En 1792 fut représenté le *Vieux célibataire* regardé en général comme le chef-d'œuvre de Collin. Cet ouvrage ne fut pas attribué sans contestation à son auteur. On avait déterré, dès le lendemain de la première représentation, et rappelé dans le *Journal de Paris* une ancienne pièce intitulée la *Gouvernante*, jouée il y avait plus de quarante ans, et due à un poète nommé Avisse, aujourd'hui inconnu; on y assurait que le *Vieux célibataire* n'était autre chose que cette pièce tirée de l'oubli et remise à neuf. Collin se

chagrina beaucoup de cette critique; Andrieux chercha à lui prouver qu'il n'y avait que très-peu de ressemblance entre les deux ouvrages; et dans la notice qu'il a consacrée à Collin d'Harleville, il s'efforce de prouver que la création du *Vieux célibataire* lui appartient en effet, parce que ni lui ni ses amis ne soupçonnaient l'existence de la *Gouvernante;* il accuse même, au moins indirectement, d'envie (1) le rédacteur de l'article, et consacre quelques pages à relever les grandes différences matérielles qui séparent les deux ouvrages.

Il y a dans toute cette discussion plusieurs idées fausses qu'il importe de rectifier.

1° Le rappel des pièces anciennes à propos d'une pièce nouvelle qui y ressemble, est non-seulement le droit, c'est le devoir du critique. On n'y manquait pas autrefois, parce que les gens de lettres étaient instruits de l'histoire du Théâtre; si on ne le fait plus aujourd'hui, c'est que nos feuilletonnistes sont pour la plupart d'une ignorance inexcusable sur ce qu'ils devraient savoir au moins par métier.

2° L'opinion publique attache avec raison, si je ne me trompe, l'idée d'un certain mérite à avoir le premier trouvé, ou remarqué, ou essayé de peindre un caractère, une situation, un défaut; la pièce d'Avisse une fois faite, il est évident que celui qui vient à traiter le même sujet, n'eût-il pas eu le plus léger vent de l'ouvrage antérieur, ne peut prétendre au mérite d'avoir inventé le sujet. Je ne vois donc pas trop ce que Collin ni Andrieux réclament, si ce n'est l'ignorance où était Collin d'une pièce antérieure à la sienne : or qu'est-ce que cela fait au public ?

3° Les différences matérielles entre les deux pièces sont aussi de peu de poids dans la balance; la seule chose à dire, c'est qu'Avisse avait fait une pièce médiocre, que Collin en a fait une très-bonne, et qu'en conséquence,

(1) Voyez ses œuvres, t. V, p. 71.

c'est toujours celle-ci qu'on lira, comme on lira les *Deux gendres* de M. Etienne, et non pas *Conaxa*, parce que le public tient avant tout au mérite d'exécution : le mérite d'invention reste toutefois à celui qui a le premier trouvé le sujet et le plan d'une pièce, et lui reste justement quand bien même son œuvre serait oubliée plus tard.

Dans tous les cas, les cinq pièces que je viens d'énumérer, sont celles qu'on lit avec le plus de plaisir et qu'on se rappelle le plus volontiers de Collin, ainsi qu'une comédie posthume, les *Querelles des deux frères*, dont je parlerai tout-à-l'heure. On y remarque une versification soignée et une parfaite délicatesse de touche ; mais on y chercherait en vain de la vivacité et de la force. Au reste, Collin avait lui-même jugé la nature et la portée de son talent ; car il ne mit en scène que des ridicules et des travers innocents, laissant à ses rivaux de gloire le soin plus exigeant de châtier les vices (1).

Lebrun fait allusion à ce défaut de vigueur, quand il dit dans une épigramme un peu sévère, mais juste au fond, et remarquable par la finesse de la critique et l'élégance de l'expression :

> J'aime à voir Collin d'Harleville
> De Regnard émule charmant,
> Attraper dans son vers facile
> L'esprit, les grâces, l'enjouement :
> Mais chez les nymphes d'Aonie,
> Collin d'Harleville, au hasard
> Voulant attraper le génie,
> Me semble un peu *Collin-Maillard* (2).

La petite pièce de *Malice pour malice* (3) et les *Querelles des deux frères* ou la *Famille bretonne* sont les seules comédies de notre auteur qui appartiennent à l'époque impériale, et qu'on aime encore à relire.

(1) *Biog. univ. et port. des Contemporains*, mot *Collin d'Harleville.*

(2) *Acanthologie*, mot *Collin.*

(3) Trois actes et vers.

Malice pour malice, représentée en 1803 sur le théâtre Louvois, n'a pas eu un grand succès (1); elle est pourtant fort agréable. La scène se passe dans la maison de campagne d'une dame Dolban qui aime beaucoup ce qu'on appelait alors les *Mystifications;* un jeune homme, Raymond, doit arriver le jour même dans cette maison; et toute la famille prend la résolution de s'en moquer. Saint-Firmin, le frère de madame Dolban, les laisse faire, persuadé que le jeune Raymond mystifiera ses mystificateurs; en effet, il s'aperçoit à son entrée en scène qu'on veut le tourner en ridicule, reçoit galamment toutes les plaisanteries, et les retourne avec beaucoup d'adresse contre les conjurés, qu'il irrite les uns contre les autres, et rend par là aussi ridicules qu'ils étaient blâmables dès le premier moment.

Un voisin nommé *Gélon*, c'est-à-dire le *rieur*, est surtout sacrifié; il montre à la fin une indigne lâcheté, lorsque Raymond, qui le connaît depuis longtemps, saisit l'à-propos d'une de ses plaisanteries pour lui proposer un duel; Gélon appelle du secours et se sauve de peur de voir se terminer tristement une moquerie dont il est le premier la dupe. Son caractère est du reste peint fort agréablement dans ces vers du premier acte (sc. 3) où il dit :

Vous m'annoncez quelqu'un si facile, si bon !
D'une ingénuité, d'une simplesse extrême,
Et qu'on pourrait nommer la crédulité même :
C'est conscience à moi de jouer un enfant.
. . Irai-je ici d'un air vain, triomphant,

(1) On sait que M. Scribe a remis plus tard sur la scène du vaudeville le fond et les détails de *Malice pour malice*, dans le *Nouveau Pourceaugnac*, ainsi que l'a fort bien remarqué Andrieux dans sa notice sur Collin (t. V, p. 99 de ses œuvres); et cette pièce a eu une vogue forcenée, quoiqu'elle soit, et pour l'invention, et pour les détails, et pour le style, et pour les dimensions, à cent pieds au-dessous de celle de Collin. Nous verrons au reste, en parlant d'Andrieux, que son *Vieux fat*, infiniment supérieur au *Ci-devant jeune homme* qui n'en est qu'une contre-façon, a eu infiniment moins de monde que cette pièce des Variétés, où Potier faisait courir tout Paris.

Grossir contre Raymond le nombre des complices?
Fatiguer son sommeil à force de malices?
L'éveiller en sursaut au bruit des pistolets?
Que sais-je? en plein midi lui fermer ses volets,
Pour qu'il se croie atteint d'une goutte sereine?
Ou voulant supposer qu'une attaque soudaine
L'a rendu sourd, ouvrir la bouche sans parler?
En sa présence encor, quoiqu'absent l'appeler?
Le battre même, afin qu'il se croie invisible?
Tout cela qui jadis fut plaisant et risible
Est usé, rebattu; puis c'est trop de moitié,
Contre ce bon Raymond qui vraiment fait pitié;
Tourmenter de la sorte un être aussi crédule,
Plus que le patient c'est être ridicule (1).

Un vif intérêt s'est attaché aux *Querelles des deux frères*: Collin, sentant approcher sa fin, avait voulu anéantir une certaine quantité de papiers inutiles: il chargea Véronique sa servante de les brûler; celle-ci, pour en tirer du profit, alla les vendre chez M. Maugras, épicier de la rue Dauphine. Un manuscrit des *Querelles des deux frères* se trouva au nombre des papiers vendus; il arriva par hasard que M. Godde, architecte, étant chez M. Maugras, jeta les yeux sur des papiers épars, et lut des vers qu'il reconnut pour être de Collin: il jugea aux ratures que c'étaient des brouillons sortis de la main même de l'auteur, demanda avec instance ces manuscrits, les réunit, trouva la pièce des *Querelles* tout entière, et ne voulut pour lui-même que l'honneur de l'avoir fait paraître sur la scène. Aussi ne négligea-t-il aucune des démarches qui pouvaient le conduire à ce but; il eut la satisfaction de l'atteindre (2); la mort récente de Collin, la trouvaille inespérée de son manuscrit, un prologue spirituel de son ami Andrieux, qui rappelait comment cet ouvrage avait été sauvé d'une

(1) Voyez dans la notice d'Andrieux sur Collin d'Harleville (t. V, p. 99), le jugement très-sensé que porte ce poète sur la pièce de son ami. Il regrette avec raison qu'elle ait disparu du théâtre.

(2) ANDRIEUX, *Notice sur Collin*, t. V, p. 104.

destruction complète, tout cela détermina le succès brillant qu'obtint la pièce (1), mais n'a pas pu le maintenir longtemps. La pièce de Collin n'a pas assez d'intérêt : deux frères qui s'aiment beaucoup au fond, se querellent constamment, se fâchent et se raccommodent. C'est un caractère très-vrai, sans doute, mais où il est bien difficile de trouver une source d'intérêt suffisante ; aussi, la comédie est-elle généralement froide et singulièrement monotone, malgré quelques jolis détails. Je lui préfère de beaucoup *Malice pour malice*, dont l'intrigue plus serrée, et plus variée, est en même temps plus amusante.

ANDRIEUX (*François-Guillaume-Jean-Stanislas*), né à Strasbourg le 6 mai 1759, mort en mai 1833, ayant fini ses études de fort bonne heure, commença l'étude du droit, fut reçu avocat en 1781, puis quitta le barreau pour entrer en qualité de secrétaire chez le duc d'Uzès. La révolution ayant éclaté en 1789, apporta de grands changements dans la vie d'Andrieux ; il fut tour-à-tour chef de bureau à la liquidation générale, juge en la cour de cassation, député au corps législatif, et membre du tribunat. Ce dernier corps ayant été réduit à 50 membres par le sénatus-consulte organique du 16 thermidor an x, Andrieux fut compris dans l'élimination. Il se réfugia dans les lettres, comme il le dit lui-même (2) ; il professa pendant douze ans la grammaire et les belles-lettres, à l'école polytechnique, et fut nommé, en 1814, professeur de littérature française au collège royal. Il avait été nommé, en 1795 (3), membre de la seconde classe de l'Institut (Académie française).

J'ai déjà parlé d'Andrieux à l'occasion de ses contes, qui seront peut-être son premier titre auprès de la postérité : il a aussi mérité des éloges pour ses comédies. Il avait

(1) ANDRIEUX, *OEuvres complètes*, t. V, p. 137.

(2) Tome I, édit. in-18 de 1822, avertissement.

(3) Voyez sa *Notice sur Collin d'Harleville*, t. V, p. 96.

donné, en 1782, la petite pièce d'*Anaximandre*, où ce philosophe qui n'est pas le disciple de Thalès, puisque la scène se passe à Athènes, et qu'on le fait contemporain de Platon (1), offre un sacrifice aux Grâces pour parvenir à plaire à celle qu'il aime. Il n'y a pas d'intrigue dans ces petites scènes d'intérieur à quatre personnages; mais on y trouve de la grâce, des sentiments agréables et bien exprimés.

Les *Étourdis* ou *le Mort supposé* (2), qui suivirent *Anaximandre*, sont une comédie d'une bien plus grande valeur, et quant à l'invention, et quant au style. « C'est, dit l'auteur lui-même, le plus heureux et probablement le moins faible de mes ouvrages. Quand je le composai, j'avais vingt-huit ans, je me portais bien, j'étais satisfait de mon sort, je vivais d'un travail assidu et assez pénible, mais qui ne me déplaisait pas.... je vivais au jour le jour, sans dettes, sans privation, sans chagrin.... L'idée de cette comédie me vint, et je m'y livrai n'ayant d'autre objet que de m'en faire un amusement » (3). Andrieux expose ensuite comment il s'y prenait pour se tenir en verve, et s'inspirer par ses lectures des mots piquants et des vers comiques.

Au reste, l'intrigue en est aussi plaisante que neuve : deux jeunes gens, Daiglemont et Folleville sont à Paris pour faire leur droit; après avoir dépensé beaucoup d'argent, et contracté des dettes, leurs parents ne voulant plus leur faire passer de fonds, Folleville suppose que son ami est mort; il envoie à la famille un faux acte de décès fabriqué par leur valet, et réclame une somme de mille écus pour

(1) Dans la chanson de François de Neufchâteau, d'où Andrieux a tiré sa comédie :

> Piqué de les trouver rebelles,
> Le sage s'en fut chez Platon.

Voyez ANDRIEUX, t. I, p. 22.

(2) En trois actes et en vers, représentés pour la première fois, le 14 décembre 1787.

(3) Préface des *Etourdis*, t. I, p. 63.

frais de maladie et d'enterrement. Cette somme est envoyée aussitôt par l'oncle de Daiglemont qui, sans être attendu, vient lui-même à Paris avec sa fille, et ne tarde pas à reconnaître la fourberie dont il a été dupe pendant quelque temps; il pardonne toutefois, consent à marier sa fille et son neveu, et emmène seulement les deux étourdis en province où ils ne pourront plus faire de telles sottises Le style est animé, piquant, original, les mots et les citations comiques abondent, et le succès de cette jolie comédie ne s'est jamais démenti (1).

Les autres pièces d'Andrieux n'ont pas eu le même succès que les *Étourdis;* elles sont loin pourtant d'être sans mérite. C'est d'abord *Helvétius*, ou la *Vengeance d'un sage* (2), *Molière avec ses amis*, ou la *Soirée d'Auteuil* (3), le *Trésor* (4), le *Manteau* ou le *Rêve supposé* (5) ; le *Vieux fat* (6), et la *Comédienne* (7). Le *Jeune créole*, imité du *West-Indian*, de Richard Cumberland, et les changements et corrections proposés pour la *Suite du Menteur* de Corneille, quelque originalité qu'il y ait dans le travail de l'auteur, ne sauraient être donnés comme lui appartenant; ainsi je ne parlerai que de quelques-unes des pièces précédemment énumérées.

Helvétius et *Molière avec ses amis* appartiennent à ce genre de comédie historique, dont la *Partie de chasse d'Henri IV* de Collé nous donne un modèle, ainsi que le *Pinto* de Lemercier ; on y fait agir des personnages qui ont

(1) Andrieux compte comme une de ses inventions la donnée de deux jeunes gens, confidents réciproques de leurs folies, t. I, p. 68. On pourrait en contester la nouveauté, puisque Térence a, dans son *Andrienne*, introduit les deux jeunes gens Charinus et Pamphile qui sont dans le même cas : « *Nunc si quid potes aut tu, aut hic Byrria, Facite, fingite, invenite, efficite qui detur tibi. Ego id agam mihi qui ne detur* » (II, 1). Octave et Léandre, dans les *Fourberies de Scapin*, sont aussi dans une situation bien analogue.

(2) Un acte et vers, juin 1802.

(3) Un acte et vers libres, 1804.

(4) Cinq actes et vers, 1804.

(5) Deux actes et vers.

(6) Trois actes et vers, 1810.

(7) Trois actes et vers, 1811; jouée sur le Théâtre Français en 1812.

réellement existé, que l'action soit ensuite de pure invention, ou qu'elle soit fondée elle-même sur la tradition ou les témoignages des auteurs contemporains.

Le sujet de la première comédie est bien simple, Terville s'est persuadé qu'une satire qu'il a faite contre Helvétius, a mis cet homme au nombre de ses persécuteurs; il a cherché un asile dans une famille toute dévouée au philosophe, qui se moque de Terville, lui fait accroire qu'il est en effet poursuivi, de façon qu'il n'ose plus sortir; bientôt Helvétius arrive, voit Terville qui ne le connait pas, lui procure une bonne place, le marie avec celle qu'il aime, et répond ainsi aux outrages de celui qui l'avait déchiré, et qui s'en repent amèrement quand il voit à qui il s'est adressé.

Le *Souper d'Auteuil* vaut mieux; le fond en est plus piquant : c'est la mise en scène d'une anecdote assez connue, quoique peu authentique. Molière avait, dans le village d'Auteuil, une maison de campagne où il recevait ses amis, Chapelle, Boileau, La Fontaine et quelques autres. Un jour, étant un peu malade, il quitta la table de bonne heure et laissa ses amis boire sans lui. Bientôt ils furent ivres, et la conversation étant tombée sur les peines de la vie, qui nous empêche, dit Chapelle, de nous en délivrer? la rivière est à cent pas, courons nous y jeter. Cette résolution magnanime est acceptée avec enthousiasme, et tous se préparent à accomplir ce grand sacrifice. La servante avait heureusement tout entendu, elle court prévenir Molière, qui se jette au milieu de ses amis, et leur reproche de vouloir partir sans lui pour l'autre monde; il les engage toutefois à remettre la partie au lendemain matin, sous prétexte qu'un si bel exemple, enseveli dans les ombres de la nuit, serait perdu pour la postérité. Cet avis est adopté; nos braves vont se coucher, dorment sur les deux oreilles, et le lendemain, bien entendu, aucun des

convives ne se souvenait des résolutions de la veille. « C'est un problème historique, dit à ce sujet Andrieux, qui ne sera jamais décidé, de savoir si le fameux *Souper d'Auteuil* est un évènement réel ou un conte fait à plaisir. Grimaretz dans la *Vie de Molière*, Monchesnay dans son *Bolœana*, rapportent cette anecdote comme très-certaine. Voltaire la rejette parmi ces historiettes qui ne méritent aucune créance. Racine le fils, qui dans son enfance avait beaucoup vu et connu Boileau, dit positivement dans ses mémoires sur la vie de son illustre père : Ce fameux souper, quoique peu croyable, est très-véritable..... Mon père heureusement n'en était point.... Boileau a raconté plus d'une fois cette folie de sa jeunesse » (1).

Vraie ou supposée, l'anecdote appartenait de plein droit au poète comique, qui y a trouvé le sujet d'une comédie charmante, où, en conservant à ses personnages leurs caractères connus, en rappelant leurs ouvrages ou y faisant les allusions les plus heureuses, il a mérité que M. Daunon dît de lui, dans son édition de Boileau, que « ce *Souper d'Auteuil* avait été mis sur la scène française par un héritier du bon goût et du bon esprit de ces convives » (2).

Les personnages sont : Molière, La Fontaine, Boileau, Chapelle, Mignard, Lulli, Isabelle Béjart (3), que l'auteur suppose brouillée au moment de l'action avec notre immortel comique ; et que Chapelle reconcilie avec lui ; enfin Laforêt, la servante de Molière, que celui-ci consultait quelquefois, dit-on, pour savoir s'il avait bien saisi la nature dans ses tableaux.

La pièce est écrite en vers libres, et malgré les raisons

(1) ANDRIEUX, *OEuvres complètes*, t. II, p. 7.

(2) ANDRIEUX, *ibid.*

(3) *Armande-Claire-Elisabeth* BÉJART qui épousa en premières noces Molière, et en secondes Guerin-Détriché. Voyez les *Anecdotes dramatiques*, tome III, p. 39.

que donne Andrieux dans sa préface, c'est un rhythme peu favorable au théâtre, dans les ouvrages de longue haleine. Toutefois le défaut en est peu sensible dans un seul acte, comme le *Souper d'Auteuil*, et notre auteur en a tiré bon parti.

Une des plus jolies scènes est, sans contredit, celle où Molière ayant envoyé coucher ses amis, s'aperçoit que La Fontaine est endormi sur sa chaise ; lui-même compose quelques vers de son poëme du *Val-de-Grâce*, à l'intention de Mignard que l'on desservait auprès de Colbert, et s'interrompt pour recueillir les premiers vers de *Philémon et Baucis* que La Fontaine fait et récite en se réveillant.

Voici cette scène qui est un chef-d'œuvre de sentiment, de délicatesse et de vérité historique.

MOLIÈRE.

Que vois-je là? — La Fontaine endormi,
Et ce serait vraiment dommage
En cet instant de l'éveiller.
A demain j'attends le courage
De nos amis... Tandis qu'ils sont à sommeiller,
Il faut que pour Mignard j'achève cet ouvrage :
Je lui sais des chagrins près de monsieur Colbert,
Il soupçonne en secret que quelqu'un le dessert.
Quelque rival jaloux que son talent efface,
Plus courtisan que lui s'occupe à lui ravir
Les faveurs, les travaux... je voudrais le servir,
Consoler au moins sa disgrâce.
Pour cela je songe à finir
Mon poëme du Val-de-Grâce.
Reprenons-le... voyons, de mon illustre ami
J'ai peint les nobles traits dans les vers que voici :
« Les grands hommes, Colbert, sont mauvais courtisans :
Peu faits à s'acquitter des devoirs complaisants ;
A leurs réflexions tout entiers ils se donnent,
Et ce n'est que par là qu'ils se perfectionnent.
L'étude et la visite ont leurs talents à part.
Qui se donne à la cour se dérobe à son art.

Un esprit partagé rarement s'y consomme,
Et des emplois de feu demandent tout un homme » (1).
Monsieur Colbert, je pense, entendra ce discours :
Je lui pourrai donner ces vers sous peu de jours :
Là, du dôme nouveau j'ai vanté la merveille,
Surtout la fresque de Mignard,
Admirable travail, vrai chef-d'œuvre de l'art...

LA FONTAINE *qui s'est éveillé.*

M'y voici, je les tiens.

MOLIÈRE.

La Fontaine s'éveille!

LA FONTAINE.

Je me sens inspiré.

MOLIÈRE.

Je crois qu'il fait des vers.

LA FONTAINE.

Hier dans les grandeurs, aujourd'hui dans les fers !
« L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste ;
Le sage y vit en paix et méprise le reste :
Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois ».

MOLIÈRE.

Ah ! ne laissons pas échapper
Ces vers que sa facile veine
Produit sans travail et sans peine.
Je ne crois plus mes vers dignes de m'occuper
Quand je peux recueillir ceux que fait La Fontaine.

(*Il met de côté son poème, et copie les vers que La Fontaine récite.*)

LA FONTAINE *dans l'enthousiasme.*

« Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois ;
Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but? quitte-t-il ce séjour?
Rien ne trouble sa fin : c'est le soir d'un beau jour » (2).

MOLIÈRE, *après avoir copié ces vers.*

Ah ! mon ami ! quels vers ! quel Dieu te les inspire?

(1) Vers du poème du *Val-de-Grâce*, à la fin, t. VIII, p. 260 de l'édition stéréot.

(2) Vers de *Philémon et Baucis*, au commencement. — Voyez les Fables de La Fontaine.

LA FONTAINE.

Ah ! te voilà, Molière ?... ah ! oui, dans cet instant
J'ai fait là quelques vers...

MOLIÈRE *lui offrant le papier.*

Très-beaux, veux-tu les lire ?
Je les ai copiés moi-même en t'écoutant.

LA FONTAINE, *après avoir lu.*

Mais ils ne sont pas mal, j'en suis assez content.

MOLIÈRE.

Assez content... pas mal... et moi je les admire :
On redira longtemps, mon ami, ces vers-là :
On les perdait sans moi, je suis fier de cela.

LA FONTAINE.

Tu te moques de moi, je pense, ou tu veux rire.

MOLIÈRE.

Je ne me moque point, mon cher ami, crois-moi :
Tous tes imitateurs resteront loin de toi.

Le *Trésor*, le *Vieux fat* et la *Comédienne* sont des comédies dans le sens ordinaire de ce mot : des personnages imaginaires agissent sous les yeux des spectateurs, et y développent des caractères généraux.

Dans le *Trésor*, dont quelques vers d'Horace (1) et la comédie du *Trinummus* de Plaute donnèrent à l'auteur la première idée (2), deux frères possèdent ensemble une maison patrimoniale. L'un, Latour, est un homme sage, rangé, modeste, qui veut rester dans cette maison parce que c'était celle de son père; l'autre, Jacquinot, marchand à Vitry-le-Français, s'est persuadé qu'il y avait un trésor caché dans cette maison ; il veut absolument la posséder à lui tout seul, oblige son frère à la quitter en poussant ses enchères bien au-delà de la valeur de l'immeuble. Pendant ce temps M[me] Jacquinot, à qui une diseuse de bonne aventure a fait croire aussi qu'il y avait un trésor caché, le cherche de son côté; de là des rencontres fort plai-

(1) *O si urnam argenti fors qua mihi monstret*, etc., Hor., *Sat.* II, 6, v. 10.

(2) Voyez la préface du *Trésor*, t. II, p. 77.

santes où le mari et la femme se disputent assez aigrement; cependant il y a vraiment un trésor dans cette maison, mais il appartient à Cécile, la pupille de Latour; celui-ci est le seul qui sache où il est, et la comédie se dénoue par l'exhibition de ce trésor et la remise qu'il en fait à sa pupille.

Le *Trésor,* joué en 1804, a été jugé, par la seconde classe de l'Institut, digne du grand prix décennal accordé à la meilleure comédie en cinq actes et en vers représentée depuis dix ans. Le râpport avait été fait par Lemercier; on y lisait : « Les qualités distinctives de cette comédie sont le ton aisé, spirituel et juste du style, et la couleur gracieuse et variée qu'il répand sur le dialogue, qualités qu'ont trop négligées la plupart des écrivains comiques aujourd'hui, comme s'ils ignoraient que la diction seule fixe les ouvrages dans un rang éminent et garantit leur durée. La classe de la langue française accorde, par cette raison, la préférence au *Trésor* sur les autres objets de son choix, afin de rendre témoignage des efforts qu'elle oppose à tout ce qui pourrait amener la décadence de l'art d'écrire » (1).

Il convient de remarquer que le jury de l'Institut n'avait pas été, à beaucoup près, aussi bienveillant pour cette pièce qu'il traite assez mal dans son rapport (2), et à laquelle il préfère à peu près toutes celles qui concouraient pour le prix, et notamment le *Tyran domestique* de Duval, *Duhautcours* et les *Marionnettes* de Picard. Il m'est difficile de n'être pas de son avis.

Le *Vieux fat*, dont le titre indique assez le sujet, est une fort jolie petite comédie (3), qui pourtant n'a pas eu un grand succès. Une autre pièce bien inférieure et

(1) *Rapports et discussions*, etc., 2e classe, p. 84.

(2) Même ouvrage, p. 24.

(3) En trois actes et en vers; elle avait d'abord été jouée en cinq actes en 1810.

dont le sujet est le même, le *Ci-devant jeune homme* de MM. Merle et Brazier (1), a obtenu, sur le théâtre des Variétés, et grâce au jeu de Potier, un succès inoui. A quoi tient donc la réussite ou la chute des pièces?

Andrieux a laissé en manuscrit un *Cours de littérature*, dont ses nombreux élèves désirent vivement la publication.

LECTURE LV. — *Suite de la Comédie.* — LEMERCIER.

LEMERCIER que j'ai déjà montré dans la Poésie épique, dans la Poésie cyclique et dans la Tragédie, essayant des combinaisons nouvelles, plutôt qu'il ne réussissait véritablement dans ces divers genres, apporta dans la comédie le même esprit aventureux, la même rapidité dans la composition, et malheureusement aussi la même incorrection dans le langage. Il a donné une douzaine de comédies (2) dont trois seulement nous occuperont ici, parce qu'elles appartiennent à l'époque impériale et qu'elles sont d'ailleurs remarquables par la forme que l'auteur leur a donnée. Ces trois comédies sont : *Pinto* ou la *Journée d'une conspiration*, *Plaute* ou la *Comédie latine* et *Christophe Colomb*.

Pinto, représenté sur le Théâtre Français le 22 mars 1800, est une des premières comédies, et sans comparaison la meilleure de Lemercier, malgré le peu de temps que l'auteur y avait donné, puisqu'il la fit en vingt-deux jours (3),

(1) Mai 1812.

(2) *Lovelace*, cinq actes, vers, 1792; le *Tartuffe révolutionnaire*, trois actes, 1795; la *Prude*, cinq actes, vers, 1797; *Pinto*, cinq actes, prose, 1800; la *Journée des dupes*, comédie en cinq actes et en vers sur cet épisode curieux de notre histoire, reçue à l'unanimité en 1804, et empêchée par la censure impériale. C'est du reste une pièce mal écrite, sans action et sans intérêt, où l'on ne trouve qu'une bonne scène, celle de Richelieu avec le capucin Joseph (II, 5). *Plaute*, trois actes, vers, 1808; les *Voyages de Scarmestade*, quatre actes, 1808; *Christophe Colomb*, trois actes, vers, 1809; le *Frère et la sœur jumeaux*, trois actes, vers, 1816; le *Faux bonhomme*, trois actes, vers, 1817; le *Complot domestique*, quatre actes, vers, 1817; le *Corrupteur*, cinq actes, vers.

(3) *Pinto*, avertissement.

malgré surtout la condamnation portée contre elle par tous ceux que le nouveau effraye, quel qu'il soit.

Tout le monde sait comment le duc de Bragance s'empara du trône de Portugal, par la ruse et l'activité de Pinto, son secrétaire (1). C'est là l'action que Lemercier a mise sur la scène. Il l'a fait d'une manière extrêmement originale : « Il eût été facile, dit-il lui-même, de bâtir sur la conjuration du duc de Bragance un drame bien triste dont le succès n'eût pas été disputé (2); j'ai voulu présenter au public le spectacle des mouvements intérieurs d'une conjuration, non l'appareil extérieur d'un fait héroïque qui eût ébloui le vulgaire. Mon dessein était de montrer que les intrigues politiques font quelquefois descendre les plus hauts personnages aux dernières bassesses (3).

Je laisse de côté le but moral qu'indique ici Lemercier. On sait bien que ce n'est jamais de là que dépend le succès ni le mérite d'une pièce : ce qu'il y a de certain, c'est que si Pinto parut à quelques-uns une pièce bizarre, la multitude y vit un drame fort amusant et fort gai : et c'était là ce qu'il y avait de vraiment neuf dans cette production.

Aussi les critiques allèrent-ils chercher dans le théâtre ancien quelque chose à quoi *Pinto* ressemblât; ils ne trouvèrent guère que le *Barbier de Séville* (4), c'est-à-dire une des pièces les plus amusantes de tout le répertoire. Mais l'intérêt de l'action et l'enchaînement serré des évènements étaient peut-être les seuls endroits par où ces deux pièces fussent analogues : et l'originalité du *Barbier* qui, lui aussi, avait été une création, n'ôtait rien à celle du conspirateur Pinto.

(1) Voyez les *Révolutions de Portugal* de Vertot.

(2) *Pinto*, avertissement.

(3) *Pinto*, avis de l'auteur.

(4) Lemercier se moque lui-même assez spirituellement de cette prétendue ressemblance : « Le Barbier, dit-il, parle sans cesse très-spirituellement pour obtenir une dot : Pinto dit peu de chose et donne un royaume à son maître; quels rapports trouve-t-on entre ma comédie et celle du célèbre Beaumarchais »? Voyez l'avis de l'auteur.

Il faut ajouter que les personnages de Lemercier paraissent tous avec les caractères et les habitudes qui leur sont propres et dont l'histoire indique quelques-uns : la sûreté et la rapidité du coup-d'œil dans le héros de la pièce, l'ambition dans la duchesse de Bragance, l'indifférence du duc, à qui sa femme et son secrétaire font jouer un rôle pour lequel il n'est pas né, la sécurité crédule de l'archevêque de Brague qui ne croit jamais qu'un mouvement soit possible ; tout cela est peint avec une verve de gaîté et un entraînement de style que Lemercier n'a jamais retrouvés.

La scène suivante entre Vasconcellos et Pinto donnera une idée du dialogue :

VASCONCELLOS.

D'où vient que l'on me prête cet acharnement contre le duc ? ne dois-je pas ma surveillance active aux affaires de l'Etat ? ne suis-je pas contraint de l'exercer sur lui, comme sur un autre ? je vois, M. Pinto, qu'une juste sévérité m'attire les ressentiments de tous ; les Portugais n'ont aucun égard aux soins que je me donne à les maintenir dans le repos.

PINTO.

Dans la léthargie.

VASCONCELLOS.

A lever, habiller, nourrir des troupes.

PINTO.

Pour vous défendre.

VASCONCELLOS.

A régler la recette des fonds publics.

PINTO.

Pour vos dépenses secrètes ?

VASCONCELLOS.

A contenir les grands.

PINTO.

Pour faire taire les petits.

VASCONCELLOS.

A chasser les ambitieux.

PINTO.

On craint la concurrence.

VASCONCELLOS.

M. Pinto, respectez, s'il vous plaît...

PINTO.

Le secrétaire d'une cour ! je suis celui d'un prince : ce titre est ma garantie.

VASCONCELLOS.

N'entrons pas, M. Pinto, dans ces difficultés; toute prévention à part, comment le duc a-t-il répondu aux faveurs dont le roi et son ministre Olivarès l'ont tous les deux comblé. Son rang voulait de la circonspection : issu d'une famille...

PINTO *affectueusement.*

A-t-il dépendu de lui de naître obscur... comme nous?

VASCONCELLOS.

Ne nous écartons pas.... on lui avait d'abord offert le gouvernement du Milanez ; et depuis le commandement général des forces de mer ; comment a-t-il répondu à ces nouvelles marques d'honneur ?

PINTO.

En exécutant les ordres qu'il avait reçus.

VASCONCELLOS.

Ne marchant qu'entouré de je ne sais quel appareil, comme s'il eût voulu protéger sa personne.

PINTO.

Son goût est d'avoir toujours un grand train à sa suite.

VASCONCELLOS.

A-t-il lieu de craindre ?

PINTO.

Si peu qu'il se rend à Madrid sans défiance.

VASCONCELLOS.

Vous emmène-t-il ?

PINTO.

Quel besoin de moi à Madrid ?

VASCONCELLOS.

Non, plutôt à Lisbonne?

PINTO.

Pour veiller à ses intérêts.

VASCONCELLOS.

Peut-être.

PINTO.

Moi, comme un autre.

VASCONCELLOS.

Prenez-y garde ; il m'est venu certain bruit que vous aspiriez à nouer une conspiration... il y va de la corde pour ceux qui s'y font prendre.

PINTO,

Je veux être pendu si cela m'arrive

VASCONCELLOS.

Je puis tout, et serais terrible.

PINTO.

Ah ! je vous désarmerais...

VASCONCELLOS.

Que l'on s'y joue.

PINTO, *à part.*

Peste ! cela n'est pas un jeu (1).

La scène où l'archevêque de Brague oppose à toutes les nouvelles qu'on lui apporte des succès du duc de Bragance, cette imperturbable sécurité d'un imbécile qui ne voit ni ne comprend ce qui se passe autour de lui, est plus intéressante encore : la vice-reine reçoit de l'amiral Lopez Ozorio quelques détails sur les progrès des révoltés; et l'archevêque y entremêle ses observations comme on va le voir.

LA VICE-REINE.

Savez-vous quelques détails de la rébellion, monsieur?

L'AMIRAL.

De très-alarmants. La ville entière est soulevée. La haine pour le roi d'Espagne est le prétexte, et l'on entend crier partout le nom du duc de Bragance.

L'ARCHEVÊQUE.

Quelques misérables las de vivre ou payés pour se mutiner.

L'AMIRAL.

C'est une révolte ouverte, et l'on a déjà fait une attaque au fort du château.

LA VICE-REINE.

O ciel !

L'ARCHEVÊQUE.

N'alarmez pas son altesse, ne l'alarmez pas. Il faut envoyer là, pour balayer ces factieux, le premier corrégidor, un fouet à la main.

L'AMIRAL.

Je doute qu'un si grand trouble s'apaise ainsi : le duc lui-même est entré dans la ville, dès le point du jour : il combat à la tête des siens, et sa troupe enhardie par ses discours et son exemple a déjà mis en fuite la garde allemande.

(1) *Pinto*, II, 7.

LA VICE-REINE.

La garde allemande !

L'ARCHEVÊQUE.

Impossible ! impossible ! vous êtes mal instruit.

L'AMIRAL.

Cette révolte pourra devenir une révolution, si l'on n'en prévient les suites. Il me semble que ce sera chaud.

L'ARCHEVÊQUE.

Non, ce n'est que le peuple.

L'AMIRAL.

C'est pour cela même.

LA VICE-REINE.

Déjà vous refusiez de croire aux brigues de Don Juan, en voici d'évidentes preuves.

L'ARCHEVÊQUE.

Eh bien ! j'ai eu tort... c'est un rebelle, on le punira.

LA VICE-REINE.

Et que devient Vasconcellos?... O grand Dieu ! quel conseil suivrai-je? quel parti prendre?

L'ARCHEVÊQUE.

Tant que nous n'aurons pas vu le secrétaire, soyons en repos ; s'il avait eu quelque sérieuse alarme, il nous eût fait avertir. Subtil, actif, comme il l'est... nous avons parlé cent fois de ce duc de Bragance... pauvre tête, étranger aux théories politiques, à l'équilibre des pouvoirs..... Peste!.... Vasconcellos a là-dessus des idées... comme il dit fort bien, on a les yeux fixés... une bonne garnison dans la citadelle, l'argent, les hommes, l'autorité du roi... on les pulvériserait... il n'y a pas un mot à répondre.

L'AMIRAL.

Si la confiance de madame croit pouvoir réparer l'injustice de ses doutes, qu'elle me donne le commandement de ses gardes, et je marche.

LA VICE-REINE.

Volontiers, amiral : le secrétaire-d'état ne peut tarder, vous vous concerterez ensemble...

L'ARCHEVÊQUE.

Ils apaiseront tout. Je crains que ce bruit ne vous ait éveillée trop matin, et qu'il ne vous rende malade. O madame ! si vous alliez être malade ! restez en paix, je vous conjure (1).

Ainsi marchent les différentes scènes de cette pièce. On peut voir par ces deux exemples quel en est le style et le mouvement . c'est ce qui la distingue essentiellement des

(1) *Pinto*, V, 2.

autres comédies de Lemercier. Cette action qui ne s'arrête pas un instant pendant les cinq actes, ces mille fils qui s'entre-croisent et se débrouillent parfaitement à la fin, c'est là ce qui, joint à l'idée première d'avoir peint sous des couleurs plaisantes les ressorts intérieurs d'un fait aussi grave que celui d'une révolution, assure à *Pinto*, malgré les épigrammes dont il a été l'objet, un rang distingué dans l'estime des connaisseurs.

Il n'en sera pas tout-à-fait de même de *Plaute* et de *Christophe Colomb*, où l'on ne peut guère louer que l'idée première; encore n'est-elle pas aussi originale qu'on le croirait d'abord. L'exécution d'ailleurs ne répond pas à ce que l'on aurait dû attendre des sujets; et dans les arts qu'est-ce que l'idée première quand l'exécution ne s'y joint pas.

Plaute ou la *Comédie latine* avait pour objet, dit l'auteur (1), de présenter la vieille intrigue, les Daves, les Euclions du temps de la guerre punique, et souvent des tableaux pittoresques. L'idée de mettre ainsi la comédie antique sur la scène française n'était pas absolument nouvelle, puisque Cailhava, en 1791, avait donné les *Ménechmes grecs*, imitation très-étroite des *Ménechmes* de Plaute, et comédie peu amusante. Lemercier n'a pas été plus heureux dans son ouvrage : l'intrigue est assez froide : Dæmone et Euclion sont deux frères dont le dernier, qui n'est autre que le héros de l'*Aululaire*, est fort avare. Leusippe fils de Dæmone et amoureux de Zélie, veuve romaine, s'est épris tout-à-coup d'une jeune esclave nommée Pulchrine, qu'il voudrait bien pouvoir acheter, mais il n'a pas un sou. Son esclave Epidique, qu'il a menacé du bâton s'il ne vient pas à bout de l'enlever, a déterminé l'oncle de Leusippe, Euclion, à l'acheter, en lui donnant l'assurance que cette esclave est une fille que Dæmone a perdue depuis

(1) *Opinions sur la comédie de Plaute*, t. XXVIII, p. 77 de la *Suite du Répertoire* : c'est une espèce de préface en action.

son enfance, et dont il lui remboursera le prix avec les intérêts s'il le faut. Mais, sans qu'on sache comment, ce n'est pas Pulchrine, c'est la veuve Zélie qui a été achetée par Euclion, si bien que ni Dæmone ni Leusippe ne veulent la reconnaître; Euclion paraît avoir perdu son argent; Epidique est de nouveau menacé de périr sous les coups s'il ne parvient à enlever Pulchrine. Ainsi, voilà la pièce qui recommence. Epidique désespéré veut se pendre, il attache une corde à une statue d'un dieu Lar. La statue tombe, et un coffre plein d'or s'offre aux yeux de l'esclave qui va racheter la jeune fille. Euclion s'aperçoit bientôt du vol qui lui est fait, il crie, il se lamente; Plaute qui a vu Epidique lui dit qu'il lui fera retrouver son voleur. Bientôt Epidique revient avec la preuve que Pulchrine, autrement nommée Eudoxie, est vraiment la fille de Dæmone : quant au coffre plein d'or, il le rend à Euclion : mais Plaute le reconnaît pour son propre bien, et prouve en faisant jouer un double fond qu'Euclion n'avait jamais ouvert, que tout est bien à lui. Leusippe est pendant ce temps revenu à Zélie qu'il épouse.

Cette intrigue embarrassée et mauvaise de tout point ne saurait faire naître chez nous aucun intérêt : les personnages n'agissent pas ou agissent sans but et sans raison apparente. Plaute lui-même y est tout-à-fait insignifiant : placé là comme simple observateur, il ne fait absolument rien, il n'intervient dans l'action dramatique que pour reconnaître et réclamer son coffre, et annoncer à Euclion que témoin de son avarice et de sa cupidité, il le prendra pour le héros d'une de ses pièces :

Plaute sort du malheur : il sut des dieux attendre
Le prix de ses travaux et de son équité :
Je m'en vais pour ma gloire à Rome faire entendre
Mes *Ménechmes* riants, mon double *Amphitryon*,
Mes *Marchands frauduleux*, mon *Guerrier fanfaron*,

Mes *Vieillards libertins*, et mon pinceau va rendre
Mon *Avare* plus vrai sous les traits d'*Euclion* (1).

L'idée de mettre un auteur comique en scène et de lui faire trouver dans les personnages qui agissent autour de lui, le sujet des pièces qu'il a faites réellement, n'appartient pas non plus à Lemercier. Molière l'avait certainement indiquée dans sa *Critique de l'école des femmes* et dans son *Impromptu de Versailles*. Mercier, dans sa *Maison de Molière*, imitée de Goldoni, et représentée en 1787, a montré notre grand comique empruntant quelques traits du caractère de son *Tartuffe* à un certain Pirlon son ennemi qui vient chez lui pour l'espionner : et depuis ce temps plusieurs auteurs ont exploité la même mine avec plus de succès encore.

Ainsi l'originalité de la pièce de *Plaute* est en réalité peu de chose. L'auteur le déclare assez franchement, et avec plus de vérité peut-être qu'il ne le croyait lui-même, quand il dit (2) : « *Pinto* d'ailleurs est ma seule innovation dans ma carrière théâtrale ; car mon *Plaute* est une imitation de l'antique ainsi que mon *Agamemnon* ».

Il ne reste donc en propre à Lemercier que l'exécution qui est bien mauvaise : je ne parle pas seulement de son style, nous savons qu'il écrit mal en vers ; dès sa première scène, Plaute conversant avec lui-même, se dit par exemple :

Souffre donc tout en sage et considère comme
Les humains sur la terre ont tous un sort égal :
Depuis toi si chétif jusqu'au fier Annibal,
Héros qui l'an dernier fut si fatal à Rome,
Et qu'à son tour pourtant fit tomber un rival.
Je réponds à cela, Plaute, et non sans justesse,
Que n'étant ici-bas consul ni général,
Tu n'as pas tant besoin d'éprouver ta sagesse.
Pour vivre philosophe avec quelque succès,

(1) *Plaute*, III, 8.

(2) *Opinions sur la comédie de Plaute*, etc., t. XXVIII, p. 76 de la *Suite du Répertoire*.

Que sert de t'exercer à vaincre les excès
D'une pitoyable détresse (1).

Il faut avouer que ces vers, et presque tous sont du même genre, sont d'un prosaïsme déplorable; ils n'ont pas même cette sorte de cadence qu'un poète ne devrait jamais négliger, et que ne sentait pas assez l'oreille dure de Lemercier.

On y reconnaît d'ailleurs qu'il ne parle pas toujours français : *vivre philosophe avec succès, vaincre les excès de la détresse*, sont des barbarismes intolérables.

Ce qu'il dit un peu plus loin est pire encore :

Peu de chose est beaucoup pour qui n'a rien, et plus
Qu'un pont d'or qu'on fait pour Crésus :
C'est le besoin en tout qui mesure la dose (2).

Ou bien :

. . . . Allons, je t'interroge,
Quels fruits ont eus tes soins? — Les plus dignes d'éloge
Bien plutôt que d'un châtiment (3).

Ou bien encore :

. . . Euclion n'a que Plutus pour dieu :
C'est le plus dur des pince-mailles,
A qui tirer de l'or arrache les entrailles (4).

Que dire de tout cela : qu'est-ce qu'un *besoin qui mesure une dose ?* et un superlatif comme *les plus dignes*, qui prend un complément comme le prendrait le positif, *les plus dignes d'éloges plutôt que de blâme*; et *tirer de l'or* qui *arrache les entrailles* à quelqu'un. Ce sont autant d'expressions barbares, et il y en a beaucoup dans cette pièce.

Un autre défaut capital de notre poète, c'est de montrer partout une érudition déplacée, et souvent aussi insignifiante ou absurde qu'elle est peu naturelle. Epidique dit à son maître Leusippe, qui vient de le remercier de ce qu'il a fait après s'être fâché contre lui :

(1) *Plaute*, I, 1.
(2) I, 2.
(3) *Plaute*, I, 3.
(4) *Ibid.*

On vous eût cru saisi par les fureurs d'Oreste
Près de l'objet dont mon soin manifeste
Vous a rendu le possesseur (1).

Le *soin manifeste* est détestable; il est là pour rimer à *Oreste; saisi par les fureurs* est un solécisme; il fallait *saisi des fureurs*, alors il eût manqué une syllabe au vers. Mais les *fureurs d'Oreste* ne sont-elles pas bien placées dans la bouche d'un esclave, et à propos de l'amour de son maître pour une esclave qu'il a vue deux ou trois fois et qu'il veut posséder.

Le même esclave dit encore :

Grâce au ciel! mon génie en ruses est fertile,
Et soudain, Jupiter nouveau
J'ai senti ma Minerve armée
Sortir de mon bouillant cerveau (2).

S'il n'y a pas ici de faute de syntaxe, du moins nos valets de comédie parlent ordinairement un autre langage, et ils font bien. Ce pathos mythologique n'est bon nulle part, il ne vaut pas mieux dans la comédie latine que chez nous.

Cette autre pensée d'Epidique est encore plus inexplicable; il dit qu'il a mis Pulchrine entre les mains d'Euclion, l'oncle de Leusippe.

. . . . Parce qu'à ce bonhomme
Véritable aïeul d'Harpagon,
En certain coin obscur il soupçonnait la somme
Qui leur manquait pour la rançon (3).

Pour qui, je vous prie, ce vers *véritable aïeul d'Harpagon* peut-il être intelligible? pour Lemercier tout seul, ou ceux des spectateurs qui savent que l'*Avare* de Molière est imité de l'*Aululaire* de Plaute; que son héros s'appelle Harpagon, tandis qu'Euclion est celui de la pièce latine; qu'ainsi

(1) *Plaute*, I, 3.
(2) *Ibid.*
(3) Même endroit.

celui-ci peut être regardé, par une sorte de filiation intellectuelle, comme le père ou le grand-père de l'*Avare* français. Tous ceux, au contraire, qui ne sont pas au fait de ces petites allusions littéraires trouveront, et ils auront bien raison, que le mot n'a pas le sens commun; et dans la bouche d'Epidique surtout, et en présence de ceux à qui il parle, de Plaute et de Leusippe, n'est-il pas absolument déraisonnable? Voilà pourtant où nous mène l'abus de l'esprit.

La pièce de *Christophe Colomb*, représentée le 7 mars 1809 sur le théâtre de l'Odéon, fut précédée d'une note de l'auteur publiée le 6 mars : Lemercier lui ayant donné le titre bizarre de *Comédie Shakespearienne,* y prévenait le public qu'il n'affectait pas par là d'introduire un genre étranger sur la scène, mais seulement annoncer aux spectateurs que son ouvrage sortait de la règle des trois unités; il exposait ensuite comment il avait cru, malgré tout son respect pour les modèles de notre scène, devoir s'en écarter à cause de son personnage même, dont la découverte extraordinaire pouvait justifier une poétique extraordinaire, sans tirer à conséquence pour l'avenir (1).

Il me semble toujours étonnant et ridicule qu'un poète écrive pour justifier ses innovations. C'est là seulement ce qui peut le faire vivre, et il s'en défend! C'est qu'en effet, Lemercier sentait bien que ce n'est pas assez de faire autrement que les autres, quand on innove; qu'il faut surtout faire mieux, et comme ce mieux est difficile à obtenir en fait, il tâche de persuader par ses raisonnements qu'il l'a obtenu : malheureusement il ne prouve rien, que son ignorance de la question et des vrais principes.

Répétons ici ce que la raison nous dit à tous : avez-vous besoin de violer les règles des unités; violez-les, à la condition seulement, que vous tirerez de cette violation des

(1) Voyez la *Suite du Répertoire*, t. XXVIII, p. 179.

beautés supérieures à celles que vous eût laissées l'observation des mêmes règles. C'est ce qu'exprimait Molière, avec cette profondeur de pensée qui le distingue : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours ! Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poëmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations, les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ?.. Ne cherchons pas un raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir » (1).

Molière a parfaitement raison : mais, de même, ne cherchons pas un raisonnement pour prouver que nous avons dû avoir du plaisir, si en réalité nous n'en avons pas eu. Là est toute la question : il fallait que *Christophe Colomb* amusât les spectateurs : c'est tout le contraire qui est arrivé, et ce n'est pas étonnant : au lieu d'une comédie, c'est un portrait en trois actes que l'auteur nous a donné ; il nous a montré Colomb simple particulier, regardé comme un fou par ceux qui l'entourent ; Colomb à la cour d'Isabelle sollicitant et obtenant les navires dont il a besoin (2) ; Colomb enfin sur son

(1) Molière, *Critique de l'Ecole des femmes*, sc. 7. — Lemercier cite lui-même ce passage dans ses *Opinions sur la comédie de Plaute*.

(2) M. V. Hugo dit dans son discours de réception à l'Académie française : « Ce *Christophe Colomb* où l'unité de lieu est tout à la fois si rigoureusement observée, car l'action se passe sur le pont d'un vaisseau, et si audacieusement violée, car ce vaisseau va de l'ancien monde au nouveau » ; dans le même endroit il définit la *Panhypocrisiade*, « l'homme donné par Dieu en spectacle aux démons ». Nous savons déjà (t. I, p. 390) que Dieu n'est pour rien dans le spectacle que les démons se donnent à eux-mêmes ; ici pareillement, l'action ne se passe

vaisseau, attaqué à main armée par ses propres soldats, parce qu'il ne veut pas retourner sur ses pas, au moment où on va découvrir la terre. Or, si tous ces faits sont grands et intéressants dans l'ordre historique, ils ne le sont pas du tout à la scène : le public a sifflé ; il avait ses raisons pour cela.

Ajoutez que le style ne vaut pas mieux que celui de ses autres pièces, et vous aurez l'explication de la chute de cette prétendue comédie.

Voici du reste les vers que Colomb prononce sur la réputation qu'on lui fait d'être un insensé ; c'était là sans doute que le poète devait développer tout ce qu'il avait de talent poétique, d'harmonie et de belles images. Nous allons voir ce qu'il a trouvé. Colomb parle à son fils :

Pourquoi te fâches-tu contre les gens du port ?
Ne suis-je pas le fou dont on rit par la ville ?
Mieux vaut que d'y passer pour être un imbécille,
La foule rit de moi, moi, je ris *de plus d'un* :
Croire ce *qu'on lui dit*, c'est le *lot du commun* :
On me traite partout comme un visionnaire :
Nos seigneurs en cela sont aussi du vulgaire.
Ignorants et lettrés, gens d'église et de cour,
Tous ont tenu sur moi les *mêmes vains* discours.
On me juge insensé dans la plus haute classe :
Je dois bien le paraître à cette populace.
Et sachant que l'erreur est *telle en tous les rangs*,
Les clameurs et les ris me sont indifférents (1).

Ce sont de détestables vers ; sans aller plus loin, il est visible que Lemercier, bien qu'il ait eu de belles parties, n'a pas été plus heureux dans la comédie que dans la tragédie ; des deux côtés une pièce, *Agamemnon* et *Pinto* ; c'est tout ce qui, dans sa longue et féconde carrière dramatique, a réellement mérité de vivre.

que pour un tiers sur le pont d'un vaisseau, et enfin ce vaisseau ne va pas d'un monde à l'autre : il est tout près de l'Amérique au commencement du troisième acte. Concluez que M. Hugo, qui parle ainsi du poème et de la comédie, n'a, en effet, lu ni l'un ni l'autre. Voyez d'ailleurs le tome I, p. 7, 8 et 94, sur l'exactitude de ses assertions.

(1) *Christophe Colomb*, I, 2.

LECTURE LVI. — *Suite de la Comédie.* — M. ÉTIENNE.

Charles-Guillaume ETIENNE, né en 1778 à Chamouilly, dans le département de la Haute-Marne, vint à Paris en 1796, travailla d'abord dans les journaux du temps; et bientôt donna au théâtre, après beaucoup de vaudevilles, opéras-comiques ou petites comédies, faits en société avec d'autres auteurs, sa jolie pièce de *Bruéys et Palaprat* (1), qui n'a pas cessé d'être au courant du répertoire. En 1811, parurent les *Deux gendres* dont je parlerai tout-à-l'heure avec quelques détails; en 1813, l'*Intrigante* (2); en 1815, *Racine et Cavois*; en 1821, les *Plaideurs sans procès* (3). Ajoutez à cela les opéras de *Cendrillon* (4), *Jeannot et Collin* (5), et *Joconde* (6) qui ont obtenu un succès si populaire et si mérité.

De ces nombreux ouvrages, le meilleur à la fois et le plus élevé est sans comparaison la comédie des *Deux gendres,* qui ouvrit à l'auteur les portes de l'Institut. On raconte même que sa nomination lui fut annoncée d'une manière bien spirituelle par un billet portant ces mots empruntés aux *Actes des Apôtres :* « *Et elegerunt Stephanum virum plenum spiritu* » (7).

Mais au milieu des joies du triomphe littéraire s'élevèrent tout-à-coup des voix pleines d'aigreur et d'amertume, qui, contestant à M. Etienne la légitimité de son succès, le traduisirent au tribunal de l'opinion comme un misérable plagiaire. M. Lebrun-Tossa, jadis ami de M. Etienne, dénonça la conception de la comédie des *Deux gendres* comme un emprunt fait à un jésuite mort depuis cent ans,

(1) Un acte et vers, 1807.
(2) Cinq actes et vers.
(3) Trois actes et vers.
(4) Trois actes, 1810.
(5) Trois actes, 1814.
(6) Trois actes, 1814.
(7) *Act. apost.*, VI, v. 5.

lequel avait lui-même puisé dans un vieux fabliau le sujet de sa comédie. Cette pièce, intitulée *Conaxa*, avait effectivement été communiquée à M. Etienne par M. Lebrun-Tossa qui l'avait exhumée on ne sait de quelles poudreuses archives, en Bretagne : et l'auteur des *Deux gendres* avait pris dans la pièce du jésuite une partie de son canevas. Les ennemis de M. Etienne étaient nombreux; et il est vrai de dire que s'il en devait quelques-uns à la jalousie, il s'en était attiré bien davantage par son titre de censeur littéraire; aussi l'accusation de plagiat, de vol littéraire honteux, fut-elle accueillie et propagée avec une sorte de rage. Nombre de brochures furent publiées à cette occasion (1); la presse française et la presse étrangère s'en occupèrent; on retrouva la pièce de *Conaxa* à la Bibliothèque impériale; elle fut imprimée (2), apprise par cœur et jouée sur le théâtre de l'Odéon où elle attira tout-à-coup la foule; mais alors les pièces du procès étant connues du public, son arrêt ne tarda pas à venger M. Etienne : on oublia le jésuite pour ne plus se souvenir que de la comédie qui en valait la peine (3).

Aujourd'hui, cependant, c'est un point curieux d'histoire littéraire; et quoique la pièce du jésuite n'ait par elle-même aucun intérêt, il convient de la rappeler à l'occasion des *Deux gendres*, de montrer ce que la nouvelle comédie doit à l'ancienne, et en quoi elle en diffère.

Le sujet d'abord n'appartient pas à l'auteur de *Conaxa*, qui n'a guère fait que mettre en dialogue une histoire de *Conaxa, marchand d'Anvers*, publiée en 1673 par Jacques

(1) On trouve à la Bibliothèque royale le texte des deux comédies et un recueil de pièces (satires, critiques, lettres, chansons, dialogues, épîtres, etc.), faites à cette occasion. 2 vol. in-8°.

(2) *Conaxa* ou les *Gendres dupés*, comédie représentée dans le collège de la Compagnie de Jésus, pour la distribution des prix fondés par MM. les nobles bourgeois de la ville de Rennes, le 22 août, à une heure après midi, vers 1710. Paris, 1812. in-8°, chez Michaud.

(3) *Biographie universelle des Contemporains*, mot *Etienne*.

Rinold, jésuite (1), et qui se retrouve dans plusieurs livres déjà assez anciens, comme l'*Esprit des conversations agréables* de Guyot de Pitaval, *Eraste*, le *Dictionnaire d'éducation*, de Filassier.

Voici la narration qu'en fait ce dernier: « Conaxa, vieillard fort riche, plein d'un tendre amour pour ses deux fils, se défit en leur faveur de tous ses biens, espérant qu'ils continueraient de le respecter, et qu'il pourrait passer avec eux tranquillement le reste de ses jours; il ne fut pas longtemps sans s'apercevoir qu'il s'était trompé. Ses deux fils lui faisaient sentir à chaque instant qu'un homme dont on n'a plus rien à attendre est un fardeau très-incommode. Le pauvre vieillard, au désespoir d'être la victime de sa trop grande bonté, se transporta secrètement chez un de ses amis, et lui fit part de sa triste situation. — Vous la méritez, lui dit cet ami : vous avez fait une grande faute; mais il faut tâcher de la réparer; voici comment nous devons nous y prendre. J'enverrai tantôt chez vous un homme avec un sac rempli d'argent : vous laisserez entrevoir aux deux ingrats que c'est le fermier d'une terre que vous vous êtes réservée; et s'ils se laissent surprendre par ce stratagème, vous pouvez compter qu'ils changeront de conduite à votre égard.

« Conaxa bien content s'en revint à la maison; tandis qu'il était à table avec ses enfants, le prétendu fermier arrive et demande à lui parler. Le vieillard se retire dans sa chambre avec le porteur du sac; ferme la porte, se met à compter les écus sur la table, et a soin de bien faire sonner l'argent. Les deux fils qui écoutaient à la porte furent extrêmement surpris de voir que leur père avait encore des espèces. Quand le bonhomme se fut remis à table, ils lui dirent : Il paraît, mon père, que vous ne nous avez pas

(1) Le jésuite Garasse avait déjà, en 1624, publié, d'après Césarius, le testament de Conaxa, que nous retrouverons tout-à-l'heure.

cédé tout votre bien, et que vous vous en êtes réservé une bonne partie. — Vous ne vous êtes pas trompés, leur répondit-il, et j'aurais été bien à plaindre, si je n'avais pas pris une si sage précaution. J'ai voulu vous éprouver, et j'ai eu la douleur de ne voir en vous que des fils ingrats. Il me reste encore des biens assez considérables; mais je ne prétends les laisser qu'à celui de vous deux qui aura les meilleures façons pour moi. — Les deux fils promirent de se mieux comporter à l'avenir, et n'eurent garde de manquer de parole. Ils disputaient à l'envi à qui gagnerait les bonnes grâces de leur père; jamais le bon vieillard n'avait été si heureux. Lorsqu'il fut sur le point de mourir, il les fit venir; et leur dit en leur montrant un coffre-fort: — Vous trouverez là un testament par lequel je déclare mes dernières volontés. — Aussitôt que Conaxa eut rendu les derniers soupirs, ils ouvrirent promptement le coffre-fort où ils espéraient puiser l'or et l'argent à pleines mains. Quelle fut leur surprise, quand ils ne trouvèrent qu'une massue avec un écrit conçu en ces termes: « Je laisse cette massue pour casser la tête à tous les pères qui feront la folie de se dépouiller de leurs biens en faveur de leurs enfants » (1).

Tel est le conte que l'auteur de *Conaxa* a mis en dialogue: les deux gendres sont Philidor et Clérophile; l'ami sensé se nomme Phronime; il y a enfin un Brise-tout, valet d'un des gendres, et un Gorinet, valet de Conaxa, qui est le souffre-douleur de toute la maison. Il est déjà manifeste que la seule addition faite au conte par le jésuite, celle des valets, est si peu de chose, elle était d'ailleurs tellement commandée par les habitudes de notre théâtre, que M. Etienne, en prenant le plan général de cette pièce, n'a vraiment emprunté que ce qui appartenait à tous.

La seule invention où il paraisse avoir profité matérielle-

(1) Filassier, *Diction. d'Educ.*, mot *Amour paternel*, § 12, t. I, p. 143.

ment de la lecture de *Conaxa*, est de faire loger tour-à-tour le beau-père chez l'un et chez l'autre gendre : encore cette idée se trouve-t-elle déjà dans le *Roi Léar* de Shakespeare.

Quant à l'exécution générale, il est facile de reconnaître la supériorité de la pièce nouvelle : *Dervière* et *Dalainville*, les deux gendres, sont l'un, un riche capitaliste, l'autre, un homme en place ; tous deux ont des caractères nettement tranchés, tandis que Philidor et Clérophile ne se distinguent guère que parce que le premier est plus fier et moins disposé aux bassesses que le second. Aussi n'est-ce point la crainte de l'opinion qui les fait tomber aux pieds de leur beau-père ; c'est le désir de s'approprier les richesses dont ils le croient encore possesseur (1). Phronime en effet dit au vieillard :

> Or çà, sans perdre temps, mettons la main à l'œuvre :
> Ainsi, dans votre chambre, enfermé sous la clé,
> Faites ce qu'entre nous il vient d'être réglé.
> Sur la table à grand bruit il faut d'abord répandre
> Les trois gros sacs d'argent que je vous ai fait prendre,
> Faire sonner bien fort florins, ducats, écus,
> Compter et recompter jusqu'à n'en pouvoir plus :
> A ce bruit vos valets iront prêter l'oreille,
> Et dans le voisinage en publîront merveille (2).

Ils sont donc plus francs, plus grossiers, moins hypocrites que dans la pièce moderne. Mais dans celle-ci, la crainte de perdre leur considération amène les deux gendres, non-seulement à bien traiter leur beau-père, mais à lui faire une restitution de ses bienfaits. En effet, l'armateur Frémont, ancien associé et ami de Dupré, témoin de la manière dont il est traité (3), l'emmène dans son hôtel, d'où il écrit à ses enfants cette lettre menaçante : « Vos procédés m'ont forcé de m'éloigner de vous pour jamais ; je m'étais, heureusement, ménagé des ressources qui me rendent mon indépendance : votre conduite va paraître au grand

(1) Voyez le Journal de l'Empire, du 4 janvier 1812.

(2) *Conaxa*, II, 1. Voy. aussi III, 11.

(3) Les *Deux gendres*, II, 15.

jour » (1). Alors Dalainville, qui a quelque espoir d'arriver au ministère, et qui sent qu'une déclaration pareille peut le perdre; Dervière, qui se fait vanter dans tous les journaux comme un philanthrope, et qui sait combien il va être couvert de ridicule; Mme Dalainville même qui a négligé son père pour les plaisirs du luxe et de la société, s'accusent l'un l'autre, finissent par se trouver à peu près également coupables, et résolvent alors de faire des démarches pour calmer leur beau-père (2): ils s'adressent d'abord à Frémont qui repousse leur prière, en leur disant :

Vous prétendez forcer votre père au silence :
La plainte est aujourd'hui son unique vengeance.
. . . .
Elle doit sans pitié poursuivre les ingrats.
Non-seulement alors elle devient permise;
Mais c'est presque un devoir, et le ciel l'autorise.
Il n'a fait que trop tard éclater son courroux;
D'un mot il vous eût fait tomber à ses genoux!
Ah! j'aurais bien voulu me trouver à sa place,
Je vous aurais contraints à me demander grâce.
La douleur sur le front, traversant tout Paris,
J'aurais de toute part fait retentir mes cris.
Oui, brûlant du désir de venger mon outrage,
Je me serais exprès mis sur votre passage;
Et lorsque vous auriez, du haut d'un char brillant,
Promené sur le peuple un regard insolent :
Voyez, aurais-je dit, son faste et ma misère;
Cet homme tout puissant, c'est moi qui suis son père (3).

Les évènements marchent; Dalainville apprend que le ministre connaît sa conduite, il faut absolument qu'il détermine Dupré à venir avec lui, sous peine de perdre toutes ses espérances (4); mais ses prières et celles de son beau-frère n'ont aucun succès (5); ils sortent de la maison de Dupré en jurant de n'y pas revenir (6); la nécessité

(1) Les *Deux gendres*, III, 4.
(2) III, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
(3) III, 11.
(4) Les *Deux gendres*, IV, 10 et 11.
(5) IV, 12.
(6) IV, 13.

les y ramène le lendemain matin. Dervière vient le premier : l'arrivée de Dalainville le force de se cacher. Alors l'homme en place, après avoir rejeté tous les torts sur son beau-frère qui l'écoute, propose de restituer tout ce qu'il a reçu (1) ; Dervière, qui vient de l'entendre, prend le même parti au moment même (2), et bientôt Dupré se retrouve en possession de tous ses biens. Cette intrigue est assurément toute autre et bien plus heureuse et plus serrée que celle de *Conaxa ;* d'un autre côté, les personnages de madame Dalainville et des deux jeunes gens Charles et Amélie qui se trouvent mêlés à l'action, sans y jouer des rôles principaux, en augmentent beaucoup l'intérêt et la variété.

Une première citation a déjà donné une idée du style des *Deux gendres* ; celui de *Conaxa*, sans manquer pourtant d'une certaine rondeur et de quelque énergie, est plus burlesque que comique : il contribue avec le caractère ignoble des personnages à donner à la pièce entière une couleur triviale qu'on reconnaîtra facilement dans ces vers de l'exposition, où Gorinet parle du *Bonhomme :*

Il se laissa si bien surprendre à leurs paroles,
Qu'il vida l'escarcelle et lâcha les pistoles.
Les premiers jours ce fut des régals, des festins ,
Lui-même de son coup rendait grâce aux destins ;
C'était à qui l'aurait : deux mois ainsi se passent.
Du bonhomme bientôt nos deux gendres se lassent ;
Enfin, sans perdre temps en discours superflus ,
C'était entre eux bientôt à qui ne l'aurait plus.
Aujourd'hui, c'est bien pis : pour consommer l'ouvrage,
Ils lui font tous les jours quelque nouvel outrage :
On lui refuse tout, on cherche à le fâcher :
C'est un vieux rocantin qui ne fait que cracher.
S'il se plaint quelquefois, on lui dit qu'il radote ,
Sans s'embarrasser fort de tout ce qu'il marmote :
Et j'ai moi-même aussi la consolation
D'être battu souvent à son intention.

(1) Les *Deux gendres*, IV, 6.

(2) Les *Deux gendres*, IV, 7 et 8.

Je suis le souffre-tout : c'est sur moi qu'on décharge
Le chagrin que l'on a d'un maître trop à charge :
Il a fait la sottise et j'en porte les coups (1)

L'exposition dans les *Deux gendres* est bien autrement écrite : Dupré et son valet Comtois ouvrent la scène ; c'est le jour où ils quittent la maison de Dervière pour aller loger chez Dalainville : Comtois demande à son maître de le laisser s'en aller ; et alors vient tout naturellement un exposé rapide de ce que l'un et l'autre ont souffert depuis qu'ils se sont remis à la discrétion des gendres, ainsi que le portrait des principaux personnages. Comtois dit en parlant de Dervière, que c'est le plus grand avare ; et Dupré répond :

Tu méconnais, Comtois, ses bonnes qualités :
Lui, c'est un philanthrope ; il est des comités
De secours, d'indigence ; il régit les hospices,
La maison des vieillards, le bureau des nourrices :
Pour les pauvres toujours il compose, il écrit.

COMTOIS.

Oui, mais s'il faut payer, jamais il ne souscrit :
C'est pour les malheureux un homme de ressource,
Il leur prête sa plume et leur ferme sa bourse.

DUPRÉ.

Dans les journaux encore on le vante aujourd'hui.

COMTOIS.

Les articles tout faits sont envoyés par lui :
Il a poussé si loin l'ardeur philanthropique,
Qu'il nourrit tous ses gens de soupe économique.
Vous a-t-il raconté le procédé nouveau
Qu'il a tout récemment tiré de son cerveau.

DUPRÉ.

Pas encor. Quel est-il?

COMTOIS.

Pour les temps de disette,
Il vient d'imaginer un projet de diète.
Le régime est léger : pourtant, si je le crois,
En jeûnant de la sorte on peut vivre six mois.

(1) *Conaxa*, I, 1.

DUPRÉ.

L'idée est singulière, et l'invention neuve.

COMTOIS.

Eh bien! c'est moi qu'il prend pour en faire l'épreuve.

DUPRÉ.

Se peut-il?

COMTOIS.

Oui, monsieur, le charitable humain
Pour être bienfaisant me fait mourir de faim :
Ah! la philanthropie est bien souvent barbare (1).

Quelques vers plus loin, le même fait le tableau de la maison de Dalainville dans laquelle ils vont entrer pour y passer six mois. Dupré dit :

Eh bien! c'est aujourd'hui que nous changeons d'asile :
Nous logerons ce soir ici chez Dalainville ;
Je viens l'en prévenir.

COMTOIS.

Ah! c'est bien pis, vraiment :
C'est changer de maison pour changer de tourment.
Du maître je veux bien endurer l'arrogance,
On passe à la fortune un peu d'impertinence :
Mais ce que j'ai juré de ne souffrir jamais,
C'est le ton insolent et l'orgueil des laquais.
Parce que je n'ai pas leur superbe livrée,
La bande contre moi semble être conjurée :
Ils ne permettent point que je mange avec eux,
Et comme ils sont gourmands autant que paresseux,
Tandis que ces messieurs font bon feu, bonne chère,
J'ai, pour me restaurer, tout leur ouvrage à faire.
C'est moi qui tous les soirs me couche le dernier,
Et qui tous les matins me lève le premier.
Quand du beau monde vient la brillante cohue,
Pour appeler les gens, je reste dans la rue.
De tous ces fainéants il faut subir la loi :
Chacun d'eux à l'hôtel se fait servir par moi.
Pour valets, s'il est dur d'avoir de pareils êtres,
Il est bien plus cruel de les avoir pour maîtres.
Mal nourri, mal couché, mal payé, mal vêtu,
Je n'ai d'autre profit que d'être bien battu (2).

(1) Les *Deux gendres*, I, 1. (2) Même endroit.

Vient maintenant le portrait de M[me] Dalainville : Dupré, touché des maux de son domestique, lui demande pourquoi il ne va pas porter plainte à sa fille. Et Comtois s'écrie aussitôt :

Moi, monsieur, lorsque vous, bon père de famille,
En obtenez si peu ! De ce monde pervers
Elle a facilement adopté les travers.
Le désir de briller, l'amour de la parure,
Font taire dans son cœur la voix de la nature;
Elle vous aime au fond; mais cent futilités
Occupent tout son temps. Si vous vous présentez,
Elle répète un pas, ou bien elle étudie
Quelque rôle nouveau dans une comédie ;
Car la mode du jour est d'apprendre aux enfants
Tout, hormis le respect qu'on doit à ses parents.
Le jour de votre fête elle n'est point venue ;
Je n'en suis pas surpris. Comment l'auriez-vous vue ?
Madame à son hôtel avait spectacle et bal :
Le soir, elle jouait dans l'*Amour filial;*
Et vous concevez bien qu'une aussi grande affaire
Ne lui permettait pas de songer à son père (1).

Alors Dupré cède au besoin d'épancher son âme; il avoue franchement à son valet qu'il est le plus malheureux des hommes, et que ne pouvant tenir dans une pareille situation, il a écrit à un de ses vieux amis de Bordeaux pour lui peindre sa détresse et implorer son secours. Ainsi, dans cette exposition rapide autant qu'élégante et énergique, nous connaissons tous les personnages de la pièce; ils vont maintenant se mouvoir devant nous, chacun avec son caractère, avec son allure propre; et une intrigue bien conduite amènera la punition des deux hommes qui ont méconnu leurs devoirs et les droits de celui qui s'était sacrifié pour eux.

C'est assurément un bel ouvrage, où l'imitation d'une pièce ancienne n'a pu entrer que pour fort peu de chose.

(1) Les *Deux gendres*, I, 1.

Le sujet, comme je l'ai montré, était donné tout entier par une histoire connue : la pièce de *Conaxa* avait tout simplement mis cette histoire en action et en dialogue, et il est à croire que la lecture de cette comédie a fixé l'attention de M. Etienne sur un sujet heureux qui lui aurait peut-être échappé sans cela; je crois même que la division toute faite des scènes a pu l'aider à disposer son plan général : mais quant aux incidents, aux détails de l'intrigue, au jeu des personnages, à leurs caractères, au style, ce sont là des qualités qui appartiennent en propre à notre poète; et c'est, à proprement parler, tout l'ouvrage.

C'est donc avec raison que dès 1812 un critique disait : « Je n'ai garde de faire à M. Etienne un crime d'avoir connu la pièce du jésuite, et d'en avoir profité. Il a fort embelli ce qu'il peut avoir pris; en volant le jésuite, il l'a tué, et par ce meurtre, il est devenu son héritier légitime » (1).

Dans les arts en effet, le successeur a le droit de profiter de tout ce qui a été fait avant lui; il faut seulement qu'il le fasse de telle sorte qu'on oublie ceux sur les ruines desquels il s'élève : c'est ce que Virgile a fait à Ennius; Molière à plusieurs de ses contemporains; La Fontaine à tous les fabulistes passés; Regnard à Dufresny, comme l'indique cette ancienne épigramme. :

> Un jour Regnard et de Rivière
> En cherchant un sujet que l'on n'eût point traité,
> Trouvèrent qu'un joueur serait un caractère
> Qui plairait par sa nouveauté.
> Regnard le fit en vers, et de Rivière en prose :
> Ainsi, pour dire au vrai la chose,
> Chacun vola son compagnon ;
> Mais quiconque aujourd'hui voit l'un et l'autre ouvrage,
> Dit que Regnard a l'avantage
> D'avoir été le bon larron.

(1) Voyez les pièces relatives à la comédie des *Deux gendres*.

Cette discussion, du reste, est sans importance aujourd'hui que tout le monde a oublié *Conaxa*, et lu et admiré les *Deux gendres*.

LECTURE LVII. — *Suite de la Comédie.* — PICARD.

Louis-Benoît PICARD, né en 1769, est sans contredit le plus gai et le plus fécond des auteurs comiques de l'époque impériale; il a composé plus de quatre-vingts pièces de théâtre de toute sorte; et sur ce nombre, il y a soixante-six comédies, entre lesquelles on distingue le *Conteur* ou les *Deux postes* (1), le *Cousin de tout le monde* (2), *Médiocre et rampant* (3), le *Voyage interrompu* (4), le *Collatéral* (5), l'*Entrée dans le monde* (6), la *Petite ville* (7), *Duhautcours* ou le *Contrat d'union* (8), le *Mari ambitieux* ou l'*Homme qui veut faire son chemin* (9), la *Grande ville* (10), *M. Musard* (11), les *Tracasseries* ou *M. et Mme Tatillon* (12), les *Marionnettes* (13), la *Manie de briller* (14), les *Ricochets* (15), l'*Alcade de Molorido* (16), les *Deux réputations* (17), les *Deux Philibert* (18), le *Capitaine Belronde* (19), *Vanglas* (20), et plusieurs autres.

Toutes ces pièces ont eu du succès; elles se distinguent par la liaison et la rapidité de l'intrigue, par l'intérêt de l'action, par l'observation et la vive peinture des mœurs de l'époque ou des caractéres généraux, et la verve qui met en relief les ridicules de toute sorte.

(1) Trois actes et prose, 1793.
(2) Un acte et prose, 1793.
(3) Cinq actes et vers, 1797.
(4) Trois actes, prose, 1798.
(5) Cinq actes, prose, 1799.
(6) Cinq actes et vers, 1799.
(7) Quatre actes, prose, 1801.
(8) Cinq actes, prose, 1801.
(9) Cinq actes et vers, 1802.
(10) Quatre actes, prose, 1802.
(11) Un acte, prose, 1803.
(12) Quatre actes, prose, 1804.
(13) Cinq actes, prose, 1806.
(14) Trois actes, prose, 1806.
(15) Un acte, prose, 1807.
(16) Cinq actes, prose, 1809.
(17) Trois actes, prose, 1816.
(18) Trois actes, prose, 1816.
(19) Trois actes, prose, 1817.
(20) Cinq actes, prose, 1817.

Les défauts qui les déparent sont la longueur souvent démesurée du dialogue, et l'interminable bavardage des gens qu'il met en scène; l'emploi de moyens trop souvent les mêmes, de voyageurs, par exemple, ou de gens qui ne font que passer dans la pièce; enfin, un style très-peu châtié, surtout dans les vers. Ces défauts sont graves, et s'ils n'empêchent pas l'homme de goût de reconnaître les belles qualités que j'ai indiquées tout-à-l'heure, ils ne permettent pas non plus de mettre ces pièces au niveau de celles qu'on cite à tout moment, et dont la France se glorifiera éternellement.

Les admirateurs de Picard l'ont comparé à Molière; il a en effet sa verve comique, et ce coup-d'œil à la fois fin et sûr qui lui faisait saisir tout d'abord les travers de son siècle; mais il est loin d'avoir son originalité, et l'énergie éloquente de son style. Celui des comiques anciens avec lequel il a le plus d'analogie, est sans doute Dancourt: même fécondité, même observation des caractères, même peinture des mœurs, même négligence dans l'expression; et malgré ce défaut, l'un et l'autre occupent un rang très-distingué dans la littérature dramatique. Il faut ajouter que les pièces de Picard ont, sur celles de son prédécesseur, l'avantage d'être plus intéressantes. A force de représenter des gens vicieux et ridicules, et parce qu'il ne représente qu'eux, Dancourt est parvenu à exclure presque tout intérêt de ses comédies; tandis que Picard, à l'aide d'une intrigue mieux liée, et parce qu'il a toujours mis dans ses compositions quelqu'un auquel notre affection s'attache, occupe notre attention d'un bout à l'autre, et nous fait désirer un dénouement conforme aux vœux des honnêtes gens de la pièce.

Le caractère et le genre de mérite de Picard a été fort bien apprécié par le jury de l'Institut et par la seconde classe elle-même dans leur *Rapport sur les prix décen-*

naux. Le jury déclare : « Que le théâtre Louvois, qui avait été mis sous la direction de Picard, doit sa naissance et son succès aux talents et à l'activité de celui-ci ; et qu'il s'est voué dès l'origine à un genre de comédie plutôt gai que noble, et à la peinture des mœurs bourgeoises plus qu'à celles du grand monde » (1). En effet, c'est presque toujours dans la classe des hommes occupés d'une industrie ou d'un travail manuel que l'auteur de la *Grande ville* et du *Mari ambitieux* est allé chercher les sujets de toutes ses pièces.

La classe a été plus explicite encore : « Ce spirituel auteur, dit-elle, celui de nos contemporains qui nous a le plus fait rire, a conduit sa muse de succès en succès dans les routes de Regnard et de Dancourt, sur les divers théâtres de la capitale ; le public applaudit toujours à sa verve facile et naïve, à sa fécondité marquée partout de productions divertissantes. Personne aujourd'hui n'a pu surpasser en gaîté la piquante conception de son *Collatéral*, que lui-même n'a presque vaincu que dans les *Marionnettes*. Dans le genre sérieux on hésite à faire un choix entre *Duhautcours* ou le *Contrat d'union*, pièce dirigée contre les fauteurs de banqueroutes simulées, et le *Mari ambitieux*, peinture ingénieuse des tourments de l'intrigue et de la vanité » (2).

Les pièces dont il est ici question sont en effet celles que le jury présentait comme pouvant prétendre au grand prix décennal réservé à la meilleure comédie en cinq actes représentée sur un grand théâtre (3). La condition bizarre des cinq actes restreignait le choix de l'Académie dans un petit nombre de pièces de Picard, parce que presque toutes les siennes sont en trois ou un seul actes. Toutefois, c'est à lui que fut adjugée la première mention honorable, le prix ayant été donné au *Trésor* d'Andrieux.

Faisons connaître le sujet de ces pièces recommandées

(1) *Rapports et discuss.*, etc., p. 20.

(2) p. 84.

(3) Décret impérial du 28 nov. 1809, titre I, article 2, § 9.

par le jury et l'Institut. Le principal personnage de *Duhautcours*, celui qui donne son nom à la pièce, est un intrigant qui engage un négociant à faire une banqueroute sans y être forcé par l'état de ses affaires, et simplement pour augmenter sa fortune, en faisant avec ses créanciers un accommodement qui leur ferait perdre les trois quarts de leurs créances. Ce genre d'immoralité était, dès le commencement de ce siècle, devenu fort commun, et avait eu des effets assez funestes pour que ce fût une excellente peinture à produire sur la scène. Les caractères de l'intrigant, celui de Durville, qui se laisse ainsi entraîner par faiblesse dans une action si blâmable, celui de Franval, le négociant honnête homme, qui déjoue toutes les manœuvres de Duhautcours, et ramène le bonheur dans une famille près de tomber dans l'infamie, sont très-bien tracés, avec la verve et la rondeur propres à Picard (1). La manière dont l'action se dénoue est surtout ingénieuse. Duhautcours effrayé de la probité et de l'activité de Franval, veut persuader à Durville de fuir en laissant sur son secrétaire un billet qui tranquillisera sa femme. Mais Durville ne veut pas de cette honteuse ressource :

Vous m'avez poussé sur le bord de l'abîme, mais vous ne m'entrainerez pas avec vous; je reste là.... je paierai tout.....

DUHAUTCOURS.

Vous paierez tout?.. .. vous ferez bien : et je suis enchanté pour ma part.....

DURVILLE.

Pour votre part!...

DUHAUTCOURS.

Oui, sans doute, j'y gagne.

DURVILLE.

Comment?

DUHAUTCOURS

Ne suis-je pas votre créancier? et d'une somme assez considérable? je me contentais de vingt pour cent, j'aurai tout.

(1) *Rapports et discussions*, etc., p. 21.

DURVILLE.

Mais vous savez trop bien...

DUHAUTCOURS.

Ne dites donc pas cela ou tâchez de le prouver contre votre signature ; je voulais faire vos affaires : vous ne le voulez pas, je dois songer aux miennes (1).

Ainsi, voilà Duhautcours armé ; c'est soixante mille francs qu'il faut lui donner (2), et Franval qui va se charger des affaires de Durville, consentira-t-il à donner cette somme à un fripon ? C'est ce que montre le dialogue suivant :

FRANVAL.

Voyons ce titre de soixante mille francs. Oui, il est en règle, il faut vous payer.

DUHAUTCOURS.

C'est trop juste.

FRANVAL.

Mais vous, M. Duhautcours, n'avez-vons pas quelques créanciers? n'avez-vous pas souscrit quelques billets dans votre vie?

DUHAUTCOURS.

Oui, comme tout le monde : mais revenons à notre affaire avec M. Durville : j'ai mes moyens pour payer mes dettes.

FRANVAL.

Ah ! vous avez vos moyens ! moi, j'ai là pour vous payer quelques billets.

DUHAUTCOURS.

Oh ! des billets, de l'argent, de bons papiers, de bonnes signatures..... moi, je suis rond en affaires.

FRANVAL, *remettant à Duhautcours une partie des papiers apportés par Delarue.*

Fort bien, de bonnes signatures ; vous ne refuserez pas celle-ci ?

DUHAUTCOURS, *examinant les papiers.*

Qu'est-ce que c'est que ça ? je ne connais pas ça.

FRANVAL.

Votre signature.

DUHAUTCOURS.

Cela ne vaut rien..... c'est-à-dire, c'est bon, mais...

FRANVAL.

Eh bien ! reprenez votre titre, poursuivez M. Durville, et c'est à moi, à moi seul que vous aurez à faire. J'ai réuni, j'ai acquis tous vos billets à moins de vingt pour cent, et j'ai fait des heureux encore.

(1) *Duhautcours*, V, 5. (2) Même pièce, V, 9.

DUHAUTCOURS.

C'est charmant, je suis enchanté pour ces braves gens... vous avez bien fait de les payer.

FRANVAL, *lui montrant le reste des papiers.*

Ce n'est pas tout : voilà une prise de corps contre vous. Souvenez-vous que je reste créancier d'une somme assez considérable, et que je saurai vous trouver.

DUHAUTCOURS *à part, déchirant ses billets.*

Je suis pris. Un par-corps, c'est déterminant : (*haut*) que je m'applaudis de voir que les honnêtes gens aient quelquefois autant d'adresse et de finesse .... (*Il remet son titre à Durville.*)

FRANVAL.

Que les fripons.

DUHAUTCOURS.

Je suis votre très-humble serviteur. (*Il sort avec Ledoux.*) (1)

Le voilà donc payé des soixante mille francs sur lesquels il comptait, avec ses propres billets, qui ne sont que de vains chiffons de papier. C'est là une invention des plus comiques; et l'on peut s'étonner que le jury de l'Institut, dans la critique qu'il fait de cette pièce, ne l'ait pas signalée.

Ce qu'il ajoute, que l'intrigue d'amour qui s'y mêle ne produit aucun intérêt, faute de développement; que les incidents qui amènent coup sur coup une fête, une faillite déclarée, une réunion de créanciers, la signature d'un traité d'accommodement, et l'arrivée imprévue d'un négociant qui vient tout arranger, précipitent l'action de manière à n'y laisser aucune vraisemblance, a quelque vérité sans doute, mais non pas au point où le jury le suppose. L'art du poète dramatique, on ne saurait trop le redire, consiste, non pas à composer une pièce vraisemblable dans toutes ses parties, mais à faire passer le spectateur par-dessus les invraisemblances. Or, il est certain qu'à la scène on ne s'aperçoit de cette accumulation d'évènements que parce qu'en effet chacun aurait pu être développé davantage.

(1) *Duhautcours*, V, 12.

Le *Mari ambitieux* a quelques rapports avec l'*Ambitieux et l'indiscrète* de Destouches, où un amant sacrifie son amante à l'espérance d'obtenir la faveur du roi, qui se trouve être son rival. Il est beaucoup plus comique d'avoir fait de l'ambitieux un mari ; un amant n'est que froid et méprisable, s'il renonce sans effort à la femme qu'il aime : il n'est ni ambitieux ni amant, si le sacrifice lui coûte assez pour inspirer quelque intérêt. La jalousie d'un mari excitée par la crainte du ridicule peut fournir des situations comiques, surtout si elle est mise en contraste avec une autre passion telle que la peur, par exemple, comme dans *Georges Dandin* (1). C'est ce qu'on trouve dans le *Mari ambitieux* : les angoisses d'un époux forcé par son orgueil et son intérêt à solliciter un dispensateur des places qui courtise son épouse, y sont développées aussi bien que l'exigeait une situation si plaisamment conçue ; elles s'accroissent d'acte en acte, et fournissent les mobiles de toute la fable qu'elles remplissent uniquement. Quiconque a fait l'étude du cœur humain et de l'effet théâtral, appréciera le tableau risible des perplexités d'un mari jaloux, obligé, dans son cabinet, de terminer un travail dont le charge l'homme qui s'efforce de l'arrêter chez lui pour se ménager au bal un rendez-vous avec sa femme qu'il y attend en son absence. Le mérite particulier de cette pièce éclaterait bien mieux si le style répondait à son invention, et si, donnant plus de saillie aux bons mots, plus de consistance aux raisonnements et aux maximes, il rehaussait l'excellence du fond et en enrichissait les détails par une couleur plus ferme et plus égale (2).

Il y a d'ailleurs quelque vague, quelque indécision dans cette pièce : on ne sait où l'on est, ni avec qui l'on

(1) *Rapports et discuss*, etc., rapport du jury, p. 22. Je ne transcris pas les critiques qui suivent immédiatement ces mots, qui ne me paraissent pas tout-à-fait justes.

(2) *Rapport* de la 2e classe, etc., p. 85.

est; ni quel genre de place demande ce Cléon, qui a, dit-on, un état brillant, et qui reçoit chez lui

Des banquiers, des commis, quelques hommes en place.

On ne sait pas non plus ce que c'est que ce Dulis qui, dans la liste des personnages, n'est désigné que comme un *homme en place*, qui dispose d'emplois assez considérables, que Cléon adule comme le plus bas protégé ferait le plus imposant protecteur, et dont il reçoit le valet de chambre avec des égards trop déplacés. L'ambition de Cléon est aussi d'un genre peu relevé, puisqu'elle se termine à obtenir, comme une grande faveur, une place à Bordeaux, dont on ne dit pas même la nature. L'espèce de passion que montre Dulis pour madame Cléon, et qui l'engage à protéger le mari, dans l'espérance de séduire la femme, n'amène aucune scène vraiment intéressante; et la générosité avec laquelle il sacrifie sans effort sa passion à un sentiment d'honneur, n'est pas assez préparée pour que le dénouement fasse un très-bon effet (1).

Je me suis étendu avec détails sur les deux pièces que l'Institut avait examinées; j'ai été bien aise de reproduire ici ses jugements qui peuvent en général servir de modèle : j'ajoute qu'il n'y a presque pas de comédies de Picard où l'on ne pût les vérifier en tous leurs points sur des exemples très-curieux et très-amusants.

Je prendrai au hasard, dans quelques autres pièces du même auteur, divers passages ou traits de caractère qui montreront à quel point allait chez lui l'esprit d'observation.

Les médisances et les usages ridicules des provinces font le sujet de la *Petite ville :* un jeune parisien, nommé Desroches, a pris, la veille même, sur la persuasion que son amante le trompe, la résolution de quitter Paris, et il est arrivé dans une petite ville où il est reçu par François Ri-

(1) *Rapport du jury*, etc., p. 23.

flard, et un instant après par madame de Senneville, à qui Desroches n'a pas plus tôt dit qu'il a une lettre pour madame Guibert, qu'elle lui répond :

C'est ma meilleure amie, une femme charmante et une fille céleste, excellente musicienne, que sa mère voudrait bien voir établie; c'est tout naturel; elle est un peu gauche, empesée, la chère madame Guibert; elle a bien eu quelques aventures du vivant du défunt : mais on a oublié tout cela; une si belle âme! pas grand génie et fort bavarde, je l'aime de tout mon cœur. Vous me ferez l'amitié de venir dîner demain chez moi : j'irai inviter aujourd'hui même madame Guibert et sa fille (1).

Il y a de tout dans ce rapide bavardage; protestations d'amitié et d'intérêt, indication des défauts ou des ridicules de celle qu'on fait semblant d'aimer, accusation beaucoup plus grave, mélange de satires sanglantes et d'éloges placés tout exprès pour mettre la satire en relief, affectation de politesse et de prévenances, pour celle-là même que l'on déchire.... Un caractère tout entier est peint dans ce passage.

Dans l'*Alcade de Molorido*, dont le sujet est suffisamment expliqué par cette épigraphe tirée de saint Jérôme : *solemus mala domus nostræ scire novissimi, ac liberorum ac conjugum vitia, vicinis canentibus, ignorare*, un personnage qui tient seul tous les fils de la pièce, le secrétaire inspecteur de l'*Alcade* résume en ces mots la situation de tous les personnages :

Vive la sagacité du seigneur alcade! il sait les secrets de tous les ménages : mais il ne sait pas que sa femme aime les bals masqués; que sa nièce rêve à un jeune inconnu; que son fils soupire pour une dame étrangère; que Juan son valet est marié, et que moi, qui lui rends un compte fidèle de tout ce qui se passe chez les autres, je me trouve entraîné par intérêt, par compassion, par générosité, à ne pas lui dire un mot de ce qui se passe chez lui (2).

Dans les *Tracasseries*, une des pièces peut-être où Picard a le mieux observé et peint la nature, M. et Mme Tatillon

(1) La *Petite ville*, I, 8.

(2) L'*Alcade de Molorido*, I, 13.

(ce sont ses deux héros) ont la manie de se mêler des affaires de tout le monde, et en voulant les arranger ils les brouillent infailliblement, et les efforts qu'ils font ou paraissent faire pour les racommoder, les enfoncent de plus en plus dans les noises. Au quatrième acte, lorsque tous sont fâchés les uns contre les autres, Tatillon rentre sur la scène, et pour rétablir la concorde, il dit :

Parlons d'affaires plus importantes. Il ne s'agit que de s'entendre ; il est certain que M. Desjardin est un entêté, M. Gervault un chicaneur ; que le jeune homme est susceptible, la jeune personne exigeante.

TOUS (*ensemble*).

Comment, monsieur ?

TATILLON.

Eh ! laissez donc, laissez donc... c'est pour amener la réconciliation.

THOMAS.

Un joli moyen. (*A Mme Lambert*) tâchez de l'éloigner.

Mme LAMBERT (*à Thomas*).

Vous avez raison. (*Haut*) ce qu'il y a de plus important pour monsieur, c'est de me raccommoder avec Granville, car c'est lui qui nous a brouillés : M. Granville n'est-il pas là-dedans ? j'exige de monsieur qu'il vienne sur-le-champ démentir les propos qu'il a tenus.

TATILLON.

Je n'ai pas tenu de propos... mais c'est égal, je vais avec vous... Au fait, M. Thomas suffira pour vous convaincre..... elle est aimable, cette madame Lambert... C'est votre affaire d'ailleurs. (*A Thomas*) n'allez pas dire à ma femme que je trouve madame Lambert aimable.

THOMAS.

Non, non, soyez tranquille (1).

Et malgré cette promesse, c'est le moyen qu'il vient d'indiquer qu'on emploie pour se débarrasser de sa femme, et c'est Thomas qui s'en charge.

J'ai quelque chose, moi, à vous dire, madame, qui vous regarde personnellement.

Mme TATILLON.

Et quoi donc ?

THOMAS.

Cette madame Lambert qui loge chez moi, elle est fort jolie.

(1) Les *Tracasseries*, IV, 7.

Mme TATILLON.

Oh! figure de fantaisie.

THOMAS.

Justement, on prétend que votre mari a une fantaisie pour elle.

Mme TATILLON.

Allons donc?

THOMAS.

Demandez à ces dames si votre mari ne l'a pas trouvée fort aimable, s'il n'est pas dans ce moment auprès d'elle, et s'il ne nous a pas recommandé de ne pas vous le dire.

Mme TATILLON.

Ah! mon Dieu! je vous suis bien obligée, monsieur Thomas, je m'étais déjà doutée de la chose à quelques mots qui lui sont échappés. Oh! le monstre! mille pardons, messieurs et mesdames, de ne pouvoir m'occuper de vos intérêts! mais quand il s'agit des miens... Oh! perfide Tatillon (1).

Les *Marionnettes* ou un *Jeu de la fortune*, que Picard a composées sur l'idée contenue dans ce vers d'Horace qui lui sert d'épigraphe :

Duceris et nervis alienis mobile lignum (2),

ont toujours passé pour une de ses plus agréables inventions : l'exposition en est un véritable chef-d'œuvre, qu'on me saura gré de citer ici. Marcelin, simple maître d'école, écrivain public, celui qui doit, dans la pièce, hériter d'une fortune immense, est assis à table devant sa boutique, avec Gaspard, directeur de marionnettes, son ami de collège. Ils achèvent de déjeûner. Gaspard ouvre le dialogue :

Oui, mon cher Marcelin, nous sommes tous des marionnettes, comme celles que je fais mouvoir avec des fils.

MARCELIN.

Comment! tu me prends pour un polichinelle.

GASPARD.

Eh bien! si tu l'aimes mieux, nous tournons au gré de nos passions et des circonstances comme un sabot sous le fouet de l'écolier; notre intérêt fait de notre âme comme une cire molle, prenant toutes les formes sous la main qui la pétrit; et la tête de chaque homme devient comme une girouette, poussée, repoussée selon le vent qui souffle.

(1) Les *Tracasseries*, IV, 12. (2) *Satir.* II, 7, v. 82.

MARCELIN.

Ah! mon Dieu! quelle abondance de comparaisons!

GASPARD.

C'est mon style lorsque je discute. Tu dois t'en souvenir : quand nous étions tous deux boursiers de Sainte-Barbe, achevant notre cours de philosophie au collège Duplessis, savais-je autrement argumenter; or, maintenant que nous voilà comme Fabrice et Gil Blas, se rappelant leurs études chez le docteur Gondinez; toi, maître d'école, écrivain public dans le village où tu as pris naissance ; et moi, après avoir été clerc de procureur, soldat, commis, comédien, aujourd'hui directeur de *fantoccini*, vulgairement appelés *marionnettes*, promenant mes artistes de bois de ville en village ; maintenant que pauvres tous deux, nous en goûtons d'autant mieux le plaisir de retrouver un vieil ami, n'est-il pas naturel que je reprenne mes habitudes de collège? rien n'est plus rare qu'un homme à caractère. Depuis dix ans que je voyage, je cours après ce phénix sans avoir pu le rencontrer. Nous croyons avoir une volonté, et plus souvent nous n'avons que celle que les évènements nous donnent. Chez les petits, chez les grands, dans les palais, dans les chaumières, mêmes passions, mêmes inconséquences, même asservissement aux circonstances. A tel homme il ne faut qu'un revers pour le rendre poli; à tel autre il ne manque qu'un succès pour qu'il soit insolent. Je ne m'excepte pas, et toi-même tout le premier.

MARCELIN.

Moi! ah! ne me compte pas parmi tes marionnettes : certes il y a des êtres bien faibles, ne sachant soutenir ni eux-mêmes ni leurs amis, toujours prêts à laisser fléchir leurs principes, leurs opinions, fiers ou humbles, honnêtes ou fripons par circonstance, par calcul. Quelle pitié!... ce ne sont pas des hommes, ce sont des machines. Mais, moi, moi! je ne vis que de ce je gagne, je gagne à peine de quoi vivre : mais j'ai là une certaine force d'âme qui vaut mieux que la fortune. Je plains les riches, je méprise les richesses, et je me trouve naturellement et par moi-même au-dessus de tous les coups du sort.

GASPARD.

Ainsi, comme le sage d'Horace, tu demeurerais ferme sous les ruines de l'univers. Tu es philosophe : moi je n'y ai pas de prétention. Mais voyons donc un peu cette bouteille dont tu m'as parlé, d'anisette de...

MARCELIN.

De Hollande; c'est l'épicier confiseur de l'endroit qui m'en a fait cadeau pour quelques mémoires que je lui ai copiés gratis. Pourrais-je l'entamer dans une meilleure occasion? tu vas voir... (*cherchant dans sa boutique*) Eh bien! qu'est-ce que c'est? Ah! mon Dieu!

GASPARD.

Eh! quoi donc?

MARCELIN.

Est-il possible! je ne la trouve plus! elle est perdue, ou cassée ou volée! ah! mon Dieu, est-ce avoir du guignon?

GASPARD.

Eh bien! ne vas-tu pas te désoler pour une bouteille de liqueur?

MARCELIN.

Eh! vraiment, ceux qui ont des caves bien garnies peuvent se moquer d'un pareil accident. Mais, moi, dont toute la cave se compose d'une bouteille...

GASPARD.

Calme-toi, grand philosophe au-dessus de tous les évènements; j'en ai une dans mon havresac de bonne vieille eau-de-vie de Cognac. (*Tirant une bouteille d'osier de son havresac*) tiens.

MARCELIN *se calmant.*

Ah!

GASPARD.

Cela vaudra bien l'anisette de ton épicier, et en l'honneur de notre heureuse rencontre, je te prierai de vouloir bien garder.....

MARCELIN.

Ce cher Gaspard!... d'un ami je ne rougis pas d'accepter... je te disais donc que je défie le bonheur, il ne m'éblouira pas : je défie le malheur, il ne m'abattra pas.

GASPARD.

Oui, tu viens de m'en donner une belle preuve (1).

Vous voyez comme dès cette première scène, sans effort, sans recherche, les caractères sont dessinés, les positions prises; les confidences vont suivre, et les autres principaux personnages seront connus même avant de paraître sur la scène : Marcelin, le prétendu philosophe, tour-à-tour riche et pauvre, encensé et méprisé, donnera la preuve de l'assertion par où Gaspard a commencé son discours.

Telles sont les excellentes qualités de Picard; j'ai précédemment indiqué ses défauts; le principal consiste dans la négligence du style, la faiblesse de l'expression, et l'admission des mots insignifiants ou sans valeur. Ce défaut est surtout sensible dans les vers, où, en compensation de la plus grande liberté que nous laissons dans la construc-

(1) Les *Marionnettes*, I, 1. — Comparez le *Mariage de Figaro*, IV, 14.

tion, ou les tournures et le choix des mots, nous exigeons plus d'harmonie dans la phrase, plus d'énergie dans la pensée, plus d'image dans l'expression.

Quelques vers pris dans la pièce de *Médiocre et rampant*, montreront ce qui manque à Picard.

Voilà d'abord des vers inharmonieux :

Et je sais ce qu'il faut savoir dans nos bureaux (1).
Ma place est au-dessous de moi, cela vaut mieux (2).
Au moins sans écouter les conseils salutaires
De ton meilleur ami, mon fils, n'entreprends rien (3).
S'il sait écrire, c'est presque à moi qu'il le doit (4).
D'une autre part, sa fille unique a dix-sept ans (5).

Ces mauvais hémistiches, ces vers qui enjambent désagréablement l'un sur l'autre, réunis en si grand nombre dans les deux premières scènes, ne sont pas supportables.

Voici maintenant du français négligé :

C'est un trait d'amitié de Dorival, vraiment ?
— Sûr. D'un ami je tiens certain renseignement (6).

Sûr, pour *j'en suis sûr*, *cela est sûr*, peut à peine passer dans la conversation ; jamais on ne l'admettra dans le style écrit, ni surtout dans les vers.

Il se connaît à tout, en musique, en peinture (7),

présente un exemple de disconvenance grammaticale qu'un écrivain plus châtié aurait évitée. *Il se connaît à tout* appelait *à la musique*, *à la peinture ;* pour mettre *en musique*, *en peinture*, il fallait écrire d'abord *il se connaît en tout.*

Pour moi Paris me semble un séjour enchanté,
Déjà je suis partout attendue, annoncée,
Et Dorival a dû m'abonner au Lycée (8).

A dû m'abonner pour *s'est chargé de m'abonner*, ou *il a fallu*

(1) *Médiocre et rampant*, I, 1.
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*
(4) sc. 2.
(5) *Médiocre et rampant*, I, 2.
(6) *Ibid.*
(7) I, 3.
(8) I, 4.

qu'il m'abonnât, est encore une expression tout-à-fait mauvaise.

Le dialogue est souvent aussi fort négligé.

LAURE.

A propos, j'ai cru voir en ces lieux ce matin...

MADAME DORLIS.

Qui ?

LAURE.

Ce jeune officier.

MADAME DORLIS.

Lequel ?

LAURE.

Charles Firmin.

MADAME DORLIS.

Qui venait à Strasbourg tous les soirs chez ta tante ?

LAURE.

Qui causait avec vous.

MADAME DORLIS.

Figure intéressante.

LAURE.

N'est-ce pas ?

MADAME DORLIS.

Qui faisait les vers les plus jolis (1).

Si nous examinons de près ces vers, nous verrons que les fautes y fourmillent. *A propos*, dit Laure, et c'est *sans propos* qu'elle devrait dire, car il vient d'être question du lycée, et Charles Firmin, dont elle va parler, ne s'y rapporte aucunement. Il est bien vrai que dans la conversation on dit quelquefois *à propos* dans le même sens que Laure, pour signifier qu'on passe à un sujet tout nouveau : mais c'est une licence que la poésie ne doit pas imiter.

A peine Laure a-t-elle dit *qu'elle a vu ce matin*, que sa grand'mère lui coupe la parole pour lui demander *qui ?* Ce mot est là pour le vers ; madame Dorlis, qui n'est pas donnée comme une bavarde, devait attendre que Laure lui nommât celui dont elle parle ; Laure répond à la question

(1) *Médiocre et rampant*, I, 4.

qui ? par *ce jeune officier...* et madame Dorlis l'interrompt encore pour demander *lequel ?* Il est facile, sans doute, de faire des vers en les bourrant ainsi de mots parasites : mais les hommes de goût ne peuvent pas prendre un grand plaisir à les lire.

Laure continue et dit : *qui causait avec vous*, et madame Dorlis reprend : *figure intéressante*, c'est-à-dire, sans doute, *il avait une figure intéressante ;* mais rien ne peut justifier cette ellipse, et ce qui suit surtout la rend inexcusable, car madame Dorlis ajoute : *qui faisait les vers les plus jolis*, si bien qu'on croirait que c'était la *figure intéressante qui faisait ces vers.* Après sa première phrase, il fallait mettre : *il faisait les vers*, et non pas *qui faisait.*

Cette critique paraîtra minutieuse, peut-être; et pourtant c'est par des remarques de ce genre, faites naturellement et observées avec soin, que les bons écrivains se distinguent des médiocres, et obtiennent une gloire pure et immortelle.

LECTURE LVIII. — *Suite de la Comédie.* — DUMANIANT, HOFFMAN, DUVAL, RIBOUTTÉ, FAUR, DIEULAFOY.

Dumaniant, né à Clermont en Auvergne en 1754, abandonna son nom de Bourlain pour suivre la carrière du théâtre. Tour-à-tour acteur, directeur et auteur, il ne nous intéresse ici qu'à ce dernier titre; il a fait, de 1778 à 1818, un nombre considérable de comédies; on en compte plus de quarante; les meilleures sont en général celles qu'il a données au théâtre des Variétés dans le temps qu'il était comédien; elles se distinguent par un dialogue plein de verve, par une intrigue fortement compliquée, et par une foule de situations comiques; aucun auteur moderne n'a mieux réussi dans le genre de l'*imbroglio ;* son chef-d'œu-

vre est *Guerre ouverte* ou *Ruse contre ruse* (1) : cette pièce qui a obtenu le plus grand succès, malgré quelque ressemblance dans le dénouement avec le *Barbier de Séville*, est imitée de l'espagnol, et elle a été retraduite en cette langue. Les autres ouvrages de Dumaniant n'ont pas le même mérite ; on y trouve cependant la force comique et la verve qui intéressent toujours vivement les spectateurs. La *Nuit aux aventures* ou les *Deux morts vivants* (2) ; les *Intrigants* ou *Assaut de fourberies* (3) ; *Ricco* (4), et plusieurs autres, sont remarquables sous ce rapport. Elles sont toutes antérieures à notre époque. Celles qu'il a faites pendant ou vers le temps de Bonaparte, les *Ruses déjouées* (5), le *Secret découvert* (6), l'*Espiègle et le dormeur* (7), l'*Honnête menteur* (8), le *Mariage impossible* (9), la *Femme de vingt ans* (10), *Est-ce une fille ou un garçon* (11) ? et quelques autres, n'ont pas eu de succès ou sont fort peu connues aujourd'hui, si bien qu'à peine le doit-on compter parmi les comiques de l'époque impériale : mais il serait injuste d'oublier ce qu'il avait composé antérieurement.

HOFFMAN, dont j'ai déjà cité les fables, et qui a obtenu plusieurs fois des succès sur nos deux scènes lyriques (12), a eu deux pièces jouées aux Français ; la première est l'*Original* (13), représentée en 1797, et qui lui fut rendue par les comédiens, qui ne voulaient pas, disaient-ils, attenter à sa propriété ; ils se vengeaient ainsi des efforts qu'il avait faits pour maintenir les droits des auteurs, dont il fut toujours le plus ardent défenseur (14). Ce ne fut qu'au bout de quelques années qu'il y fit jouer une

(1) Trois actes, prose, 1786.
(2) Trois actes, prose, 1787.
(3) Trois actes, prose, 1787.
(4) Deux actes, prose, 1789.
(5) Trois actes, prose, 1797.
(6) Un acte, prose, 1797.
(7) Trois actes, prose, 1806.
(8) Un acte, 1809.
(9) Trois actes, prose, 1809.
(10) Trois actes, vers, 1811.
(11) Un acte, 1812.
(12) Voyez ci-dessous, Lecture LXI, de l'Opéra.
(13) Un acte, vers.
(14) *Biographie des Contemp.*, etc., mot *Hoffman*.

seconde comédie, le *Roman d'une heure* (1), et il fut aussi obligé de la leur retirer (2).

L'*Original* est une petite pièce à trois personnages dont le sujet est sensiblement le même que celui des *Rivaux amis* (3) de Forgeot. La scène s'ouvre chez celui-ci par un dialogue entre les deux amis Melcour et Damis; c'est Melcour qui parle :

Je veux te faire part d'un excellent projet.
Damis, nous adorons tous deux le même objet,
Tous deux depuis longtemps nous gardons le silence,
Toi, par timidité, moi, mon cher, par prudence.

DAMIS.

Par prudence, Melcour ?

MELCOUR.

Je vais te le prouver.
Je suis fort étourdi ; la comtesse est très-sage :
Nous ressemblant si mal, il pourrait arriver
Qu'on ne reçût pas bien l'offre de mon hommage ;
Mais si tu t'y prêtais, je sais un sûr moyen
De déclarer nos feux à l'aimable Julie,
Sans rien craindre, et peut-être avec succès......

Ce moyen c'est de parler l'un pour l'autre, et d'obtenir ainsi un aveu définitif pour l'un des deux.

Dans l'*Original*, ce sont aussi les deux amis Damis et Linval qui veulent savoir lequel des deux est préféré de Célimène. Il y a, comme dans la pièce de Forgeot, une suite de petits incidents qui prolongent l'incertitude ; puis la déclaration de la préférence pour celui des deux qui a été le plus sincèrement et le plus modestement amoureux.

Le titre de la pièce vient de ce que Célimène ayant fait le portrait de l'un et de l'autre de ses poursuivants, il y a une scène où Damis l'a vue considérer avec attention celui de Linval; il en conclut que Linval est aimé; mais quand il vient pour lever la toile qui couvre, à ce qu'il croit, ce

(1) Un acte, prose, 1803.
(2) *Biographie.*
(3) Un acte, vers, 1782.

portrait, il se trouve que c'est le sien qui se montre : de là beaucoup de confiance en lui-même, et lorsque plus tard Célimène dit à Linval :

. . . Eh bien! oui, je chéris un portrait :
Avec un tendre soin je l'ai tracé moi-même,
Il présente à mes yeux le seul homme que j'aime,
Et s'il faut m'expliquer, incrédule Linval,
De ce portrait chéri
(*Damis qui l'écoutait s'avance aussitôt, et dit en se montrant :*)
voilà l'original,
Je ne puis pas venir plus à-propos.

Le jeu des acteurs est à peu près tout dans cette petite pièce, où l'on trouve d'ailleurs beaucoup de gaîté et assez de rondeur dans le style.

Damis qui est plus âgé que Linval, a quelques prétentions à bien connaître les femmes et surtout à médire de leur cœur et de leurs sentiments; il dit à son jeune rival :

. . . . . Quand j'étais à votre âge,
Je voulais comme vous un amour sans partage :
J'étais tendre, fidèle, exigeant et jaloux,
Un peu gauche, timide, enfin tout comme vous.
Chez moi, les soupirs seuls interprètes de l'âme
Laissaient au bout d'un siècle apercevoir ma flamme;
Du plus profond respect j'avais le préjugé.
Les femmes, Dieu merci, m'en ont bien corrigé.
J'appris à deviner, en changeant de système,
Ce que signifiaient ces trois mots : Je vous aime.
Des femmes sur ce point j'arrachai le secret,
Et l'amour, en un mot, m'a paru tel qu'il est,
Un commerce d'intrigues, une aimable folie,
Un jeu d'enfant qui fait le charme de la vie :
C'est un fardeau bien lourd s'il devient sentiment,
Mais il est fort joli comme un amusement.
Voilà tout mon système : il deviendra le vôtre,
Vous pouvez être heureux et dupe comme un autre;
Je vois que vous avez ce qu'il faut pour cela :
Et je vous ouvrirai cette carrière-là (1).

(1) L'*Original*, I, 1.

Cette prétention de Damis donne naissance à l'une des meilleures scènes de la pièce, et la plus originale sans contredit. Persuadé qu'il est enfin préféré, Damis veut encore endoctriner Linval, et lui prouver qu'avec un peu d'adresse on peut faire dire aux femmes tout ce qu'on veut. Pour le convaincre, il l'engage à passer dans un cabinet d'où il entendra toute sa conversation avec Célimène qui va venir; malheureusement pour lui, Célimène qui s'était un instant auparavant cachée dans ce cabinet et avait fort bien entendu ce complot, donne à la conversation une issue toute différente de celle qu'il avait espérée (1). Aussi Linval lui ayant demandé :

Eh bien! qu'en dites-vous?

Damis est obligé de répondre :

Ma foi, ce que j'en dis,
C'est qu'un homme jamais ne connaît une femme (2).

C'est un peu la réponse que fait dans les *Fausses infidélités* (3) le financier Mondor, avec lequel Damis a quelque ressemblance, quoiqu'il soit moins avantageux. Seulement le mot de Mondor est plus piquant :

Expliquera, parbleu! les femmes qui pourra.

Alexandre DUVAL, né en 1767, que nous avons vu avoir le plus grand succès dans le drame, n'en a pas moins obtenu dans la comédie. « On ne doit pas, dit Chénier (4), oublier ici les ouvrages de M. Duval. La petite pièce des *Héritiers* (5) et celle des *Projets de mariage* (6) annonçaient un auteur comique. Sa manière a paru perfectionnée dans la *Jeunesse de Charles II*, improprement nommée la *Jeunesse d'Henri V* (7).... En lisant le *Tyran domestique* (8),

(1) L'*Original*, sc. 11.
(2) sc. 12.
(3) Par BARTHE, un acte, vers.
(4) *Tableau de la littérature française*, ch. 11.
(5) Un acte, prose, 1796.
(6) Un acte, prose, 1798.
(7) Ci-dessus, p. 328, 329.
(8) Cinq actes, vers, 1805.

il est permis d'y blâmer une versification pénible; il est juste d'y louer quelques développements du caractère principal et surtout la marche de la pièce. C'est là que réussit toujours M. Duval : estimable dans plusieurs parties de l'art, il est habile dans une partie importante, la combinaison du plan ».

Les principales pièces de Duval, outre celles que je viens de citer, sont : les *Tuteurs vengés* (1), *Shakespear amoureux* (2), la *Tapisserie* (3), le *Faux Stanislas* (4), le *Chevalier d'industrie* (5), la *Manie des grandeurs* (6), la *Fille d'honneur* (7), le *Faux bonhomme* (8).

Les *Héritiers* forment un petit tableau très-vrai et très-piquant de la joie réelle et de la douleur simulée de ceux qui font un héritage : un certain Antoine Kerlebon, marin, passe pour mort; ses parents se réjouissent de partager sa succession; il n'est regretté que d'un frère marin comme lui, et d'un neveu et d'une nièce qui ne le connaissaient pas personnellement, mais se souvenaient au moins du bien qu'il leur avait fait jadis. On se doute bien qu'en rentrant chez lui, il unit ces deux jeunes gens, et remet tous ses mauvais parents à leur place.

Les *Projets de mariage* sont surtout plaisants par le rôle du valet Pedro qui aime beaucoup l'argent et le reçoit de toutes mains. Casini a une nièce qu'il veut absolument marier et qu'il propose à tout le monde; il a écrit à un jeune officier nommé Belmont pour l'inviter à venir chez lui; celui-ci y est précédé par son colonel qui a pris son nom pour s'introduire ; lui-même est obligé de prendre le nom de son colonel : tout se découvre à la fin, et Rosaline épouse Belmont dans lequel elle reconnaît d'ailleurs celui

(1) Trois actes, vers, 1799.
(2) Un acte, prose, 1804.
(3) Un acte, prose, 1808.
(4) Trois actes, prose, 1809.
(5) Cinq actes, vers, 1809.
(6) Cinq actes, vers, 1817.
(7) Cinq actes, vers, 1818.
(8) Cinq actes, vers, 1821.

qui lui a, deux ans auparavant, rendu un grand service et qu'elle n'avait jamais oublié.

Les *Tuteurs vengés* et le *Tyran domestique* sont des œuvres de bien plus de valeur que les deux petits actes dont je viens de parler : le *Tyran domestique* surtout est une comédie de caractère qui mérite d'être appréciée ici. Le banquier Valmont, malgré ses bonnes qualités, fait le désespoir de toute sa famille, parce qu'il n'est jamais content de personne, et qu'il gronde toujours. Son beau-frère Derbain qui veut ramener la paix dans sa maison, décide sa femme, ses enfants et même ses domestiques à le quitter tous ensemble. Valmont demeuré seul fait sur lui-même un triste retour ; il reconnaît combien il a dû se faire haïr, et au moment où il s'abandonne à la douleur, sa femme, son fils et ses filles reviennent par l'ordre de Derbain, avec l'espérance de le voir enfin corrigé.

Il est facile de voir que le sujet de cette pièce est sensiblement le même que celui du *Grondeur* de Bruéys (1) ; presque toutes les situations, jusqu'à la fuite du fils, sont indiquées dans le *Grondeur* ; cependant le caractère des principaux personnages n'est pas absolument le même dans les deux pièces : le *Tyran domestique* cache sous sa brusquerie un grand amour pour sa femme et ses enfants ; aussi la pièce tourne-t-elle au drame vers la fin ; tandis que le *Grondeur* est haïssable par tous les bouts ; aucune passion bienveillante ne peut plus toucher son cœur ; et l'on est obligé de le tromper jusqu'à la fin pour lui faire marier, au gré des amants, quatre personnes qu'il voulait absolument unir contre leurs sentiments.

L'avantage de la pièce de Duval est qu'en restreignant cette habitude de gronderie perpétuelle au chef d'une famille, l'auteur a choisi un caractère plus naturel et plus commun que celui de Bruéys : ensuite la pièce est en vers, et c'est toujours une valeur de plus.

(1) Trois actes, prose, 1691.

Toutefois, il faut avouer que le reproche que lui fait Chénier est fondé ; il y a un grand nombre de vers négligés, soit dans leurs expressions, soit dans leur facture. Souvent c'est une césure qui n'est pas supportable :

> Dis au hasard ce qui te viendra dans la tête (1).
> Ah ! vous êtes le plus injuste des maris (2).
> Et je ne sais quel ton prendre en vous répondant (3).

ou ce sont des inversions que la langue réprouve :

> De tourmenter Valmont je vois qu'il se propose (4).
> De vous avoir connu je m'éloigne enchanté (5).
> Et de vous mieux porter c'est là le vrai moyen (6).
> Il faut de mes enfants songer à la fortune (7).
> De vous rendre plus sage il n'est aucun moyen (8).

ou des constructions louches et qui prêtent à l'équivoque :

> Ah ! quand on craint quelqu'un, on s'entr'oblige ainsi (9).

on croirait que le *quelqu'un* du premier hémistiche est le même avec qui on *s'entr'oblige*, et ce n'est pas cela.

> Je marche environné de chagrins, de terreur (10) :

environné de chagrins n'est pas français ; s'il l'était, il signifierait que Valmont est dans les chagrins, et non pas qu'il en cause, comme le veut dire le poëte.

> Arrivé dans Paris depuis à peine une heure,
> Votre époux m'a prié d'habiter sa demeure (11) :

c'est Derbain qui parle et qui est arrivé depuis une heure ; et il semblerait que c'est l'époux de madame Valmont à qui il parle.

Quelquefois ce sont des mots mal choisis et qui ne peuvent pas se lier entre eux :

> Je travaille sans cesse afin de parvenir
> A pouvoir leur former le plus doux avenir.

(1) Le *Tyran domestique*, I, 4.
(2) II, 7.
(3) IV, 2.
(4) I, 10.
(5) II, 3.
(6) II, 6.
(7) Le *Tyran domestique*, II, 7.
(8) I, 8.
(9) I, 5.
(10) IV, 2.
(11) II, 1.

Il fallait leur *préparer*, leur *faire* : l'avenir n'a pas de forme, et ne peut par conséquent *être formé*.

Ou enfin des locutions absolument vicieuses, de véritables solécismes :

Et de ses capitaux me rendant possesseur
Me sauva ma fortune, et plus encor, l'honneur (1).

Il fallait *il sauva ma fortune, et bien plus, mon honneur* : *honneur* déterminé par le simple indicatif *le*, tandis que fortune l'est par le possessif *ma*, ne peut pas aller dans la même phrase ; *ma fortune* après *me sauva* est d'ailleurs un pléonasme inexcusable. Ailleurs :

. . . . Je vous en fais l'aveu,
Que par mille raisons nous nous convenons peu (2).

Il fallait *je vous ferai l'aveu* : après *je vous en fais l'aveu*, le sens est terminé, et il n'est plus possible d'y joindre une seconde proposition.

Ce sont là de grands défauts ; et on peut dire qu'en général le style est la partie faible de Duval. Cette faiblesse devient surtout sensible dans les morceaux passionnés ; où le poète est toujours au-dessous de la situation.

Par exemple, madame Valmont poussée à bout par la tyrannie de son mari, s'écrie :

Ah ! depuis dix-huit ans que de notre hyménée
Je traîne avec douleur la chaîne infortunée,
Je n'ai pas vu, je crois, s'écouler un seul jour
Sans entendre des pleurs dans ce triste séjour.
Je n'ai point un époux, mais un rigoureux maître :
A ses yeux malgré moi je tremble de paraître :
Pour obtenir la paix, à *son opinion*
De mon être j'ai fait toute abnégation ;
Je parle, je me tais, selon qu'il le désire ;
Mais trop heureuse encor dans mon cruel martyre,
Lorsqu'après *avoir fait toutes ses volontés*,
Il ne m'outrage point par *quelques duretés*.

(1) Le *Tyran domestique*, II, 3. (2) Le *Tyran domestique*, II, 4.

Tous les jours, je le sens, *de la mélancolie*
Les langoureux ennuis obscurcissent ma vie,
Et je verrais sans peine approcher le trépas,
Si ma fille et mon fils ne me consolaient pas.
Pour comble de malheur, je les perdrai peut-être ;
Que deviendrai-je alors avec ce cruel maître ?
Les maux que mes enfants m'aidaient à supporter,
Viendront à chaque instant sur moi seule éclater.
Ah ! déjà je frémis à cet affreux présage !
Pour *souffrir sans appui* je n'ai plus de courage,
Et si la mort bientôt ne finit mes tourments,
Je romps tous mes liens, et je suis mes enfants (1).

La situation est assurément fort touchante, la tirade même dans son ensemble a de la chaleur et du mouvement ; on regrette de la voir déparée par des expressions barbares ou prosaïques, comme celles que j'ai soulignées, *faire toute abnégation de son être à l'opinion de quelqu'un*, *faire toutes ses volontés*, être outragé *par quelques duretés*, les *langoureux ennuis de la mélancolie*, frémir à *un affreux présage*, lorsqu'il n'y a pas de présage, mais seulement une prévision; *souffrir sans appui*, comme si un *appui* pouvait jamais empêcher de souffrir ; il empêche de tomber; Duval aurait dû mettre *souffrir sans remède*, *sans relâche*, *sans consolation*, etc. Quelle n'est donc pas l'importance de la composition dans une pièce de théâtre, si, malgré de tels défauts, Duval reste un de nos meilleurs auteurs comiques.

Le *Chevalier d'industrie* est encore une comédie de caractère donnée par Duval pendant l'époque impériale; on y remarque les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans le *Tyran domestique*; le style y est toujours bien faible ; mais la pièce est bien conduite, et l'intérêt va croissant du commencement jusqu'à la fin. Saint-Remi est un misérable qui, en se faisant passer pour noble, a séduit le cœur de madame Franval, dont il convoite la fortune,

(1) Le *Tyran domestique*, IV, 2.

et qu'il va épouser. Dumont, frère de cette veuve, fait, pour empêcher ce mariage, des efforts inutiles; à la fin, Belmon, le pupille de Dumont, que celui-ci cherche depuis longtemps, et qui a connu Saint-Remi dans les tripots où il a laissé tout son argent, apporte des preuves telles, que l'intrigant est démasqué et obligé de partir.

On reconnaît déjà dans cette disposition générale celle du *Méchant*, de Gresset (1); celle de l'*Homme à bonnes fortunes* (2), de Baron; du *Chevalier à la mode* (3), de Dancourt; de la *Triste journée*, de Beaunoir (4); et de tant d'autres pièces où une femme éprise d'un homme qui ne mérite pas son amour, n'est éclairée qu'à la fin sur le danger qu'elle a couru.

Une charmante création et vraiment originale dans la comédie de Duval, c'est le rôle d'Adèle, la fille de Mme Franval, à qui la négligence de sa mère laisse depuis quelques jours lire des romans, qui s'imagine ingénument qu'on y trouve la vraie peinture de tout ce qui se passe dans la vie, que c'est là qu'elle doit chercher des modèles de style et de conduite, et qui se promet de placer à l'occasion les phrases qu'elle a retenues.

Très-clairement je vois que tous ces merveilleux
Qui viennent près de nous faire les doucereux,
Ne sont que des méchants que l'on doit fuir et craindre.
Quant à moi, je n'ai pas encor trop à m'en plaindre,
Et sans cet inconnu qui toujours suit mes pas,
J'ignorerais vraiment si j'ai quelques appas;
Mais qu'il se garde au moins de rompre le silence.
J'ai pris dans ce roman des leçons de prudence,
Et je lui dirais bien ce que répond ici
Madame de Mesange à monsieur de Sancy :
« Vous avez tort, monsieur, vous me croyez coquette,
Et de vos procédés je suis peu satisfaite :

(1) Cinq actes, vers, 1745.
(2) Cinq actes, prose, 1686.
(3) Cinq actes, prose, 1688.
(4) Un acte, prose, 1784.

Oui, vous deviez montrer le respect le plus grand
Aux vertus qu'ont toujours les femmes de mon rang ».
C'est superbe (1) !

L'occasion de faire usage de ce nouveau talent se présente bientôt. Charles Belmon qui veut déjouer l'intrigant la rencontre et lui dit :

Le motif qui m'amène est de grande importance,
Je n'aurais pas osé, sans cette circonstance,
M'offrir à vos regards.

ADÈLE *troublée.*

Monsieur dit... qu'il me dit...
(*A part.*)
Que d'ailleurs... je croyais que j'avais plus d'esprit :
Dans mon livre la dame en dit bien davantage.

CHARLES.

Je sais tout le respect que je dois à votre âge,
Et si d'être connu je puis avoir l'honneur.....

ADÈLE, *étourdiment.*

Moi, je vous connais bien.

CHARLES.

Cet espoir trop flatteur.

ADÈLE.

Ah ! bon Dieu ! qu'ai-je dit?

CHARLES.

Ah ! serait-il possible
Que le secret d'un cœur malheureux et sensible...

ADÈLE, *à part.*

Sensible et malheureux ! ainsi parlait l'amant :
Si je lui répondais comme dans le roman.

CHARLES.

Ne vous offensez pas, surtout, mademoiselle,
De ma témérité...

ADÈLE *cherchant.*

Ma mémoire infidèle....

CHARLES.

En osant vous aimer, je fus trop criminel.

ADÈLE.

Bon ! cela me revient.

(1) *Le Chevalier d'industrie*, I, 1.

CHARLES.

Mais mon respect est tel
Que si vous rejetez les vœux d'un cœur sincère,
Je cours chercher la mort sous un autre hémisphère.

ADÈLE, *avec dignité.*

« Monsieur, n'essayez point à lire dans mon cœur,
Je voudrais me cacher mon imprudente erreur ».

CHARLES.

Comment?

ADÈLE *s'impatientant.*

Mais laissez donc. « Oui, je deviens coupable
En suivant de l'amour la pente redoutable ».

CHARLES, *à genoux.*

Ah! ma reconnaissance....

ADÈLE.

Eh bien que faites-vous?

CHARLES.

Dans mon ravissement, j'embrasse vos genoux.

ADÈLE.

Nous n'en sommes pas là, je n'ai plus rien à dire.

CHARLES.

Vous me répondiez donc...

ADÈLE.

Ce que je viens de lire.
Vous vous en étonnez!

CHARLES.

Pour moi quelle leçon!

ADÈLE.

J'en apprendrai bien plus dans le livre second (1).

Je ne m'arrête pas aux autres grandes comédies de Duval, qui appartiennent toutes à l'époque de la restauration, et m'entraîneraient beaucoup trop loin, si je voulais les faire connaître ici.

François-Louis Riboutté, né à Lyon en 1770, après avoir été l'un des défenseurs de cette ville contre l'armée conventionnelle, vint se fixer à Paris, où, à l'époque du 9 thermidor, il se fit remarquer parmi les jeunes gens qui contribuèrent le plus à secouer le joug des terroristes. Il

(1) Le *Chevalier d'industrie*, II, 3.

exerça ensuite la profession d'agent de change, qu'il a quittée depuis pour se livrer entièrement à la littérature, mais sans renoncer aux opérations de finance. C'est par allusion à son double état d'agent de change et d'homme de lettres qu'on a fait ce distique épigrammatique :

> Riboutté dans ce monde a plus d'une ressource,
> Il spécule au théâtre, et compose à la bourse (1).

Ses *spéculations*, ou, pour parler plus exactement, ses *tentatives* au théâtre n'ont pas toujours été heureuses : il a donné le *Ministre anglais* (2), la *Réconciliation par ruse* (3), qui n'a eu qu'une représentation ; l'*Amour et l'Ambition* (4), où il a refondu en partie son *Ministre anglais*, et qui n'a pas mieux réussi : le *Spéculateur* ou l'*École de la jeunesse* (5), qui a obtenu plus de succès ; mais de toutes ses pièces, la première, l'*Assemblée de famille* (6), est la seule qui ait été vraiment bien reçue du public : elle a eu trente-neuf représentations de suite, et a mérité à l'auteur l'honneur d'être mentionné par le jury d'examen des prix décennaux, parmi les concurrents pour ces prix : « C'est un tableau de mœurs, disait le jury, qui ne manque ni de vérité ni d'intérêt : avec une action faiblement intriguée, mais qui attache doucement et qui n'a jamais rien qui choque. On n'y trouve ni originalité d'idées, ni verve comique, ni traits de caractère ou de mœurs fortement prononcés ; le style en est naturel et correct, mais faible et sans poésie » (7).

Je n'ai rien à dire de ce jugement, sinon qu'il est parfaitement motivé : l'auteur nous apprend, dans une notice qu'il a placée au-devant de sa pièce, qu'en 1805, se trouvant dans une ville de province, il avait entendu plaider la cause d'une veuve que des parents avides voulaient

(1) *Biographie universelle des Contemporains*, mot *Riboutté*.
(2) Cinq actes, vers, 1812.
(3) Un acte, vers, 1818.
(4) Cinq actes, vers, 1822.
(5) Cinq actes, vers, 1826.
(6) Cinq actes, vers, 1808.
(7) *Rapports et discussions*, p. 20. Voyez aussi CHÉNIER, *Tableau de la littérature*, ch. 11.

chasser du toit conjugal, parce que son mari n'avait garanti par aucun titre les droits de la compagne de sa vie. La solennité de cette cause, la douceur et les larmes de cette veuve intéressante, la joie et la dureté de ceux qu'elle avait accueillis, le mépris de ces ingrats pour la mémoire d'un parent généreux, tout fit naître dans son âme le besoin de corriger, par une action dramatique, les pères, les époux, les amis, qui, dans leur coupable insouciance, ne songent jamais à l'avenir.

Il supposa alors qu'Ergaste, riche négociant retiré, après avoir eu constamment auprès de lui Angélique, crue sa fille naturelle, et lui avoir fait donner une excellente éducation, était mort tout-à-coup, sans testament fait en sa faveur. Les collatéraux venaient donc s'emparer d'un héritage de douze cent mille francs, et laissaient seulement à Angélique, avec le portrait de son père, une rente de douze cents francs; lorsque Blainvil, frère d'Ergaste, et oncle d'Angélique, remettait tout dans l'ordre en exhibant une lettre qui prouvait que le mariage d'Ergaste avait été réellement célébré dans l'Inde, et qu'ainsi Angélique était sa fille légitime.

Louis-François FAUR, né en 1746, a donné plusieurs pièces dont quelques-unes ont eu du succès : la *Prévention vaincue*, la *Veuve anglaise*, l'*Amour à l'épreuve*; en 1801 parut le *Confident par hasard*, petite comédie en un acte et en vers, dont le fond est bien léger : Dorimon veut marier sa fille Félicie à un de ses amis nommé Blainville, qu'il n'a pas vu depuis très-longtemps. Mais Félicie aime Floricour, le fils de ce Blainville : et Blainville, caché dans un cabinet, entend le complot que font les jeunes gens de trouver quelqu'un qui joue son rôle auprès de Dorimon, et détermine leur mariage : il entre alors dans le complot; tourmente pendant quelque temps son fils et Félicie, et finit par les marier. Le style n'a rien de bien remarquable non plus que la composition même.

Joseph-Marie-Armand-Michel DIEULAFOY est un poète comique de plus de valeur que le précédent. Il a donné, dans le même temps que Faur, la petite comédie de *Défiance et malice* (1), et l'année suivante, le *Portrait de Michel Cervantes* (2); toutes ses autres pièces, qui sont fort nombreuses, ont été faites en société avec d'autres auteurs, et ont presque toujours eu du succès.

Défiance et malice est fondée à peu près sur la même donnée que le *Jeu de l'amour et du hasard*(3), de Marivaux : Céphise ouvre la scène par la lecture d'une lettre de son oncle, qui lui apprend que son fils Blinval, retenu loin d'elle pendant les trois années qu'a duré son veuvage, a voulu savoir par lui-même si cette liberté qu'on suppose attachée à l'état de veuve n'avait pas altéré les qualités précieuses qui avaient fait naître son amour; qu'en conséquence il doit se présenter chez elle à dessein de l'éprouver, sous le nom et le costume de Dubois, son vieil intendant (4). On se souvient que dans la pièce de Marivaux, Dorante et Silvia veulent aussi s'éprouver, et leurs valets en faisant autant, on a, comme dans beaucoup de pièces du même auteur, une partie carrée, qui du reste amène des situations très-plaisantes, et assez compliquées pour intéresser le spectateur pendant trois actes.

La pièce de Dieulafoy est beaucoup plus simple : Céphise une fois prévenue va laisser Blinval se présenter comme il voudra; elle se prêtera à cette comédie, et se fera un jeu de le tourmenter, en affectant des sentiments qu'elle n'a pas, et se travestissant même en vieille domestique, pour l'inquiéter par des confidences calculées. L'intrigue en effet se noue et se dénoue entre Céphise et Blinval; car *Défiance et malice* est une de ces pièces à travestissements, où, si les situations ne sont pas toujours très-

(1) Un acte, vers, 1801.
(2) Trois actes, prose, 1802.
(3) Trois actes, prose, 1730.
(4) *Défiance et malice*, sc. 1.

naturelles, l'art, en revanche, brille de tout son éclat. Quelle expérience de la scène ne faut-il pas, en effet, pour intriguer fortement une pièce où chacun ne peut faire qu'entrer et sortir; où aucun évènement extérieur ne vient changer la position de personne; où enfin toutes les ressources théâtrales sont au-dessous de ce qu'elles étaient lors de l'invention de la tragédie : puisqu'enfin Eschyle, à cette époque, outre ses deux personnages, avait le chœur qui en faisait un troisième et qui manque ici.

Quoi qu'il en soit, Dieulafoy s'est tiré avec bonheur de son entreprise : sa pièce est assurément une des meilleures du genre. Le style y est généralement correct, les vers sont bien faits, et la scène douzième donne un exemple remarquable de ces dialogues à double sens, dont nos poètes ont fait usage si souvent, et presque toujours d'une manière fort ingénieuse. Céphise, en vieille, vient augmenter la colère de Blinval; elle ne lui dit rien qui ne se rapporte exactement à lui; et lui l'applique incessamment à un prétendu rival contre lequel il veut se battre. Céphise lui a dit un instant auparavant qu'il arrivait une voiturée de gens qui venaient passer la journée chez elle; la prenant en ce moment pour Catau, il lui demande des renseignements plus précis.

Voyons, apprenez-moi tout ce que vous savez.
Quelle est cette voiture et ces gens arrivés?

CÉPHISE, *avec embarras.*

Ces gens?

BLINVAL.

Oui, dans l'instant.

CÉPHISE.

Hélas! monsieur, je tremble.

BLINVAL.

Parlez toujours.

CÉPHISE.

Ces gens que vous croyez ensemble....

BLINVAL.

Eh bien?

CÉPHISE.

Ils ne sont qu'un. Il n'est certainement
Arrivé qu'un seul homme.

BLINVAL.

Et cet homme est l'amant?

CÉPHISE.

Du moins il se dit tel.

BLINVAL.

Ciel!

CÉPHISE.

Croyez qu'il m'en coûte....

BLINVAL.

O honte! et cet amant est déguisé sans doute?

CÉPHISE *observant son costume.*

Déguisé? non, monsieur, il n'est plus déguisé.
Votre présence a fait que l'on s'est ravisé;
L'on se nuit quelquefois par un excès de feinte:
Il est mis comme vous.

BLINVAL.

J'entends, plus de contrainte.
Eh bien! qu'en a-t-on fait?

CÉPHISE.

Monsieur...

BLINVAL.

Quel embarras!

CÉPHISE.

Ah! monsieur, par pitié, ne m'interrogez pas.

BLINVAL.

Comment! où donc est-il en ce moment?

CÉPHISE.

Mon âme
Se brise.....

BLINVAL.

Parlez donc.

CÉPHISE.

Il est avec madame.

BLINVAL.

Avec madame, seul?

CÉPHISE.

Tout seul.

BLINVAL.

O rage! eh quoi!
Vous l'avez vu? bien vu?

CÉPHISE.

Tout comme je vous voi.

BLINVAL *accablé.*

Je n'en puis plus douter! mais poursuivez, de grâce,
N'avez-vous plus rien vu ?

CÉPHISE.

Mon Dieu si!

BLINVAL.

Quelle audace!

CÉPHISE.

La scène était vraiment d'un effet curieux :
Lui, par exemple,

BLINVAL.

Eh bien?

CÉPHISE.

Il était furieux.

BLINVAL.

Furieux? et la cause?

CÉPHISE.

Il s'est mis dans la tête
Qu'il avait un rival.

BLINVAL *éclatant.*

Ah ! ma joie est complète :
Assurément il l'a ce rival dangereux,
Et ma fureur bientôt va l'offrir à ses yeux.

CÉPHISE.

Ah! monsieur! gardez-vous de cet éclat funeste :
Vous me faites frémir : d'ailleurs, je le proteste,
Autant que j'en ai pu juger par quelques mots,
Cet homme n'a pas l'air très-sage.

BLINVAL.

C'est un sot.

CÉPHISE.

Vous le connaissez donc?

BLINVAL.

C'est Dolban qu'il se nomme.

CÉPHISE, *faisant l'étonnée.*

Dolban?

BLINVAL.

Je vous l'apprends.

CÉPHISE.

J'ai cru que le jeune homme...

BLINVAL.

Croyez-en cet esprit pénétrant et profond.

CÉPHISE.

La pénétration de monsieur me confond.

BLINVAL.

Ah! qu'ils ne pensent pas qu'on soit dupe.

CÉPHISE.

Non, certe.

BLINVAL.

Et madame sans doute, en femme très-experte,
Répondait par des pleurs au benêt ébloui.

CÉPHISE.

Non, madame avait l'air de se moquer de lui :

BLINVAL.

Pauvre homme!

CÉPHISE.

Toutefois, craignant d'être aperçue
Elle n'a pas voulu prolonger l'entrevue,
Mais l'on est convenu que tantôt, quand la nuit
Aura tout obscurci, l'un et l'autre sans bruit
Se rejoindront.

BLINVAL.

Qu'entends-je?

CÉPHISE.

Et c'est, je le suppose,
Pour...

BLINVAL.

Pourquoi?

CÉPHISE.

Pour finir de s'expliquer la chose.

La mystification est donc ici soutenue jusqu'à la fin, et c'est assurément une des scènes de la comédie française où ce jeu de langage a été le plus parfaitement entendu. On se doute bien que la pièce finit heureusement. Céphise, après avoir, sous le costume de Catau, désespéré Blinval, ôte successivement tous ces ajustements étrangers, et se montre sous ses véritables traits à son amant, qui se précipite à ses pieds et obtient son pardon.

LECTURE LIX. — *Suite de la Comédie.* — DE LONCHAMPS, CREUZÉ DE LESSER, ROGER, DE PLANARD.

Charles DE LONCHAMPS, né à l'Ile-de-France en 1768, après une jeunesse assez agitée vint en France vers le milieu de 1792 : il voulait voir de près cette révolution dont les journaux de l'Europe ne lui montraient que le beau côté; il fut bientôt détrompé; arrêté comme suspect en 1793, il fut détenu sept mois à Saint-Lazare. Devenu libre, il fit valoir son brevet de capitaine de Cipahis, et fut nommé adjoint à l'adjudant-général Jouy, son ami. Son goût pour la dépense et le dérangement de sa fortune le déterminèrent à se faire une ressource d'un talent qu'il n'avait cultivé que pour son plaisir. Ce fut avec M. Jouy et Dieulafoy qu'il essaya ses forces dans le genre du Vaudeville. Il donna en 1803, à Feydeau, l'opéra bouffon de *Ma tante Aurore*, d'abord en trois actes, réduit ensuite en deux, et auquel la musique de Boieldieu a, sous cette forme, assuré un succès durable : cet opéra fut suivi de quelques autres; enfin il aborda le Théâtre Français et y donna, de 1803 à 1805, le *Séducteur amoureux*, le *Garçon malade* et la *Fausse honte* (1). De ces trois comédies la première seule (2) eut un succès mérité. C'est en effet une fort jolie pièce; elle est de l'école de Dorat et de Marivaux, et pourtant on n'y peut pas reprendre l'afféterie ni la recherche d'un esprit peu naturel qu'on reproche avec tant de raison au dernier de ces deux auteurs.

Le sujet du *Séducteur amoureux* est tout juste celui de la *Courtisane amoureuse* de La Fontaine (3); seulement les rôles ont passé d'un sexe à l'autre; c'est aussi, si l'on veut, la contre-partie de la *Coquette corrigée* de Lanoue (4),

(1) *Biographie univers. des Contemporains*, mot *Lonchamps*

(2) Trois actes, vers.

(3) *Contes*, t. II, p. 79, édit. stéréotype.

(4) Cinq actes, vers.

mais avec moins de verve et d'énergie dans les tableaux.

Cézanne est un jeune homme doué des dehors les plus aimables; véritable Lovelace, plein d'honneur et de délicatesse, excepté pourtant en ce qui regarde les femmes, il se fait un jeu de les tromper, et les abandonne quand il en est une fois aimé. Cependant ce dangereux personnage a trouvé celle qui doit le subjuguer à son tour; c'est sa cousine Adèle qu'il avait négligée tant qu'elle n'était qu'une enfant; mais depuis qu'elle s'est développée en taille, en talents, en beauté, il en est éperdument amoureux, oublie ses faciles conquêtes pour ne plus penser qu'à celle qui seule ne veut pas de lui; car elle connaît le caractère de Cézanne, et n'a pas envie de se laisser prendre au piége où tant d'autres se sont perdues avant elle.

Cézanne, en bonne foi, neuf ou dix mois d'absence
Vous font-ils oublier que liés dès l'enfance,
Sous le double rapport de parents et d'amis,
Sous ma garde, en tout temps, vos secrets furent mis?
Et ces secrets enfin n'ont-ils pas dû m'apprendre
Que votre âme jamais ne se laissa surprendre
Par un sentiment vrai? que vos succès nombreux
Furent tous obtenus par cet art dangereux
D'étudier les goûts, l'humeur, le caractère
Des victimes à qui l'on projette de plaire?
D'affecter, à son choix, ou la vive gaîté,
Ou la mélancolie ou la timidité?
De donner au regard, au geste, à la parole
L'air et l'expression qu'exige chaque rôle?
De feindre de sang-froid un délire trompeur?
De hâter à son gré les battements du cœur?
Et de presser l'instant d'un triomphe rapide
En versant à propos une larme perfide?
Voilà ce que je tiens de vous.... et c'est à moi
Que vous venez parler de votre bonne foi!
Ah! c'est vraiment aussi vous croire trop habile!
Je sens que le triomphe étant plus difficile,
Par cette raison seule en serait plus flatteur,
Et que le dernier trait dans l'art du séducteur

C'est de séduire enfin sa propre confidente.
Mais ne l'essayez pas... je me sens trop prudente
Pour donner dans le piège (1).

Il est assez difficile d'admettre qu'en effet le séducteur Cézanne ait pris sa cousine pour lui faire part de ses manœuvres et de ses succès dans un art que les femmes exercent quelquefois avec beaucoup de talent et d'adresse, mais qu'elles n'aiment pas à voir employer contre elles. Car enfin, quelque approbation que nous donnions aux vices ou aux intrigues des autres, chacun de nous pense, plus ou moins, à cet égard comme Varenne, le père d'Adèle, l'oncle et le tuteur de notre Cézanne; il dit en parlant de sa fille :

Elle ne peut souffrir que l'on se fasse un jeu
De l'honneur de son sexe... moi, pour peu
Qu'on ne séduise point ma femme, ni ma fille,
Ni ma sœur, ni personne enfin de ma famille,
Je ris très-volontiers de vos tours, j'en conviens (2).

Si donc Cézanne avait à confier à quelqu'un ses honteuses victoires, c'était un homme plutôt qu'une femme qu'il devait prendre pour confident. Adèle cependant nous apprend que c'est à elle qu'il a tout raconté.

Cette donnée peu vraisemblable une fois acceptée, l'auteur en tire un fort bon parti : Cézanne, en effet, se trouve dans la position bien connue sur notre théâtre, mais toujours comique, où l'un des personnages a l'air de jouer un rôle, et ne peut obtenir la croyance de son interlocuteur.

Cette situation qui se trouve d'une manière si bouffonne dans la *Métromanie* (3), est reproduite dans la *Coquette corrigée* (4), d'une manière tout-à-fait analogue à celle de notre comédie. Julie, la coquette, commence à aimer Clitandre, elle est irritée contre lui, et celui-ci qui se tient

(1) Le *Séducteur amoureux*, I, 7.
(2) II, 1.
(3) Acte III, sc. 7.
(4) Acte IV, sc. 8.

sur ses gardes, soutient que c'est une feinte de sa part, qu'elle ne ressent aucune des passions qu'elle figure.

Par ce nouveau détour vous pensez me surprendre :
Eh! non, je l'attendais : ce sont là de vos jeux.

JULIE.

De mes jeux?

CLITANDRE.

Le succès n'en sera pas heureux.

JULIE.

Vous croyez?...

CLITANDRE.

Avouez que toutes ces injures,
Ce courroux, ce dépit, sont toutes impostures...

JULIE.

Mais, monsieur, je vous dis...

CLITANDRE.

Bon, bon, ne feignez plus,
Et riez avec moi de vos efforts perdus.
Ne vous lassez-vous pas d'être toujours la même?
Et pour vous faire aimer faut-il du stratagème?

Dans une situation toute pareille, Adèle et Cézanne se disent à peu près la même chose; celui-ci veut convaincre sa cousine de la vérité de sa passion, et l'autre lui répond toujours par cette dissimulation dont il s'est vanté jusque-là, et qui ne permet pas de croire à sa sincérité.

Ajoutez à cela que tout le monde a la même opinion de Cézanne, si bien qu'il ne peut trouver de croyance nulle part quand il parle de son amour; bien plus, son ami, le jeune Meilcour, que lui-même a formé à l'art de la séduction et qui vient ici répéter, avec une fatuité impudente, les préceptes qu'il a reçus, excite encore la défiance contre Cézanne; aussi le père d'Adèle apprenant qu'il aime sa fille, et croyant que c'est une nouvelle séduction qu'il tente, n'hésite pas à lui dire qu'on n'est pas dupe de toutes ces façons.

Tu n'as pas déjeuné : vraiment ton abstinence
M'inquiète... aurais-tu quelque beau désespoir?
Ou fais-tu seulement le semblant d'en avoir?

Car ce qu'on voit de rien avec toi ne décide,
Et peut-être en ta chambre un déjeuner solide
A mis ton estomac à l'abri du besoin :
Pour tromper il ne faut négliger aucun soin.

CÉZANNE.

Pour tromper! et pourquoi m'en ferais-je une étude
Ici ?

VARENNES.

Mais pour ne pas en perdre l'habitude,
Peut-être : et puis ma fille a d'assez jolis yeux,
Je crois, pour exercer tes talents.

CÉZANNE.

Ah! grands dieux!
Osez-vous concevoir ce soupçon détestable?
Moi! moi! tromper Adèle! ah! j'en suis incapable!

VARENNES.

Incapable est bien dit, car tu n'y pourras rien;
Elle et moi, Dieu merci, te connaissons trop bien,
Tu ne te doutais pas qu'elle viendrait m'instruire
Des efforts qu'aujourd'hui tu fais pour la séduire :
Cela dérange un peu tes calculs.

CÉZANNE.

Nullement,
Car je ne vous cherchais moi-même en ce moment
Que pour vous avouer mon amour pour Adèle,
Et pour vous conjurer de me servir près d'elle.

VARENNES.

Il est trop tard, mon cher; je n'y serai pas pris.
Si personne avant toi ne me l'avait appris,
Peut-être m'aurais-tu trouvé moins incrédule :
Mais je te semblerais aussi trop ridicule,
Si je ne voyais pas dans cet aveu tardif
La preuve d'un esprit plus adroit que naïf (1).

On sort de cette position embarrassante, et qui ne laisserait pas terminer la pièce, par le duel de Cézanne et de Meilcour; celui-ci s'est permis de jeter quelques doutes sur la vérité de l'amour de son professeur, et sur la vertu de sa cousine; Cézanne furieux a saisi cette occasion de montrer, même au risque de sa vie, ses véritables sentiments,

(1) Le *Séducteur amoureux*, II, 3.

et de punir surtout celui contre lequel seul il peut se mettre en colère.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que personne d'abord ne peut croire à la réalité de ses sentiments; Adèle croit qu'il brûle d'aller se vanter auprès d'une dame de Saint-Bertin de ses succès auprès d'elle; et au moment même où il sort pour aller au rendez-vous de Meilcour, elle pense qu'il se rend chez cette ancienne maîtresse. Heureusement le père qui l'épiait pour voir s'il prenait le chemin du château, le voit suivre une route opposée, le suit, et arrive sur le lieu du combat assez à temps pour empêcher le duel. Adèle enfin convaincue de l'amour de Cézanne, consent à l'épouser. Cette pièce est, comme on le voit, bien conduite et très-agréablement écrite.

Creuzé de Lesser, dont j'ai parlé avec détails à propos de sa *Chevalerie*, s'est fait un nom au théâtre, par sa jolie comédie du *Secret du ménage*, les opéras-comiques de *M. Deschalumeaux* et du *Nouveau seigneur de village*, la *Manie de l'indépendance*, et quelques autres pièces faites en société avec Roger. Nous en parlerons à l'article de ce dernier. Le *Secret du ménage* doit seul nous occuper ici. Une phrase du *Mariage de Figaro* en aurait pu fournir le sujet, si une pièce du Théâtre Italien n'en avait donné en outre les idées principales et même la marche de la pièce (1). Le comte Almaviva ayant obtenu un rendez-vous de Suzanne sous les grands marronniers, y trouve sa propre femme sous les habits de sa caméristе : la comtesse jouant toujours le rôle de Suzanne, amène le comte à lui dire pourquoi il la dédaigne, ce qu'il désirerait en elle. Almaviva répond : « Je ne sais; moins d'uniformité peut-être; plus de piquant dans les manières, un je ne sais quoi qui

(1) La *Nouvelle école des femmes* en trois actes et en prose, par M. de Moissy, 1758. — Voyez les *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 12, et la préface du *Secret du ménage*.

charme; quelquefois un refus, que sais-je? nos femmes croient tout accomplir en nous aimant : cela dit une fois, elles nous aiment, nous aiment! (quand elles nous aiment), et sont si complaisantes et si constamment obligeantes, et toujours, et sans relâche, qu'on est tout surpris un beau soir de trouver la satiété où l'on recherchait le bonheur » (1).

Dans le *Secret du ménage*, d'Orbeuil ouvre la scène en exprimant ou les mêmes pensées, ou des idées analogues.

On ne voit qu'à moi seul ces malheurs arriver ;
En revenant chez moi, j'espérais retrouver
Ma cousine, eh bien! non. La rencontre est piquante,
Ma cousine est sortie, et ma femme est présente.
Ce n'est pas que du ciel éprouvant la bonté,
Ma femme n'ait pour elle esprit, grâce et beauté :
Mais sur ses agréments sa réserve m'étonne;
Elle les cache au point qu'à peine on les soupçonne :
. . . .
Et je goûterais peu ce champêtre séjour,
Si nous n'y recevions ma cousine d'Ercour.
Cette veuve charmante, à rire toujours prête,
Rompt l'uniformité de notre tête-à tête :
Elle a beaucoup d'esprit, et n'a pas moins d'appas.
Je ne veux pas l'aimer, non, je ne le veux pas :
Mais appréciant bien sa gaîté naturelle,
J'ai beaucoup de plaisir à causer avec elle.
Elle m'amuse... mais quelqu'un survient... hélas!
C'est madame d'Orbeuil qui porte ici ses pas :
Je crains dans nos discours une langueur fatale,
Et je connais assez la gaîté conjugale (2).

Voilà le sujet exposé : d'Orbeuil est un mari ennuyé de sa femme; il est bien près d'aimer sa cousine, madame d'Ercour; madame d'Orbeuil s'en aperçoit; et, par une confiance périlleuse peut-être, mais bien placée ici, elle va la conjurer de ne pas lui enlever le cœur de son mari.

(1) BEAUMARCHAIS, le *Mariage de Figaro*, V, 7.

(2) Le *Secret du ménage*, I, 1.

Madame d'Ercour fait mieux; elle lui enseigne comment elle pourra conquérir et conserver ce cœur (1).

Écoutez-moi : ce monde est une lice ouverte,
Où chacun pour son bien d'un autre veut la perte :
Dans cette vaste arène où tout est débattu,
Qui ne se défend pas est sûr d'être battu.
Vous voyez tous les jours s'efforçant de séduire
La beauté triomphante exercer son empire ;
Et vous, madame, à qui le ciel qui vous sourit
Prodigua tant d'attraits ornés de tant d'esprit,
Négligeant tous ces dons, taciturne et sauvage,
Vous vous donnez vous-même un tel désavantage !
Voilà, je l'avouerai, pourquoi, jusqu'à ce jour,
J'ai cru que pour d'Orbeuil vous n'aviez point d'amour.
Vous l'aimez, et livrée à votre erreur extrême,
Vous croyez que c'en est assez pour qu'il vous aime :
Et pour vous l'enlever par un art trop commun,
Quand on fait mille frais, vous n'en faites pas un !
Et, par exemple, ici souffrez que je vous gronde,
Vous, qui feriez le charme et l'ornement du monde,
Cet habit du matin sans adresse arrangé
N'a point cet art heureux qui sied au négligé :
Cet immense chapeau vous tient ensevelie,
Et force à deviner que vous êtes jolie.
Vous ne profitez point de votre esprit brillant,
Et vous gardez sans cesse un silence indolent.
. . . .
Il n'est pas d'homme ici qui nous puisse écouter :
Pénétrez-vous d'un fait à savoir très-utile :
Cet être souverain est tout-à-fait futile :
Chez lui la moindre chose ou nous sert ou nous nuit :
Un rien fait les amours, mais un rien les détruit (2).

Ces conseils et quelques autres donnés de bonne foi par madame d'Ercour sont suivis par madame d'Orbeuil; elle déploie son esprit et ses grâces, affecte même un peu de coquetterie, obtient dans le monde les succès les plus flatteurs, et excite si bien la surprise et l'amour de son

(1) Le *Secret du ménage*, I, 6, et II, 1. (2) Le *Secret du ménage*, II, 1.

mari, que celui-ci, pour rester avec elle, manque un rendez-vous qui vient de lui être donné par une certaine Aglaé dont il n'avait jamais pu obtenir cette faveur. Madame d'Ercour jouit de son ouvrage, et son amie termine la pièce en la remerciant du fond du cœur.

> Ah ! guidez-moi toujours de vos douces leçons :
> Nous irons dans le monde, et si nous rencontrons
> Quelque épouse imprudente à moi-même semblable,
> Qui, contente d'aimer, néglige d'être aimable,
> Lui montrant son erreur et sa témérité,
> Lui prêtant le secours que vous m'avez prêté,
> Pour la rendre à la fois plus heureuse et plus sage,
> Nous lui révélerons le *Secret du Ménage* (1).

C'est par cette excellente création du rôle de madame d'Ercour, femme aimable, mais bonne et dévouée à l'amitié, que la pièce de Creuzé diffère essentiellement de la *Nouvelle école des femmes*, de Moissy, qui lui a servi de modèle (2). Dans cette pièce, un sénateur vénitien s'étant, après trois ans de mariage, amouraché de la courtisane Nina, sa femme instruite de ce nouvel engagement, se rend chez sa rivale, déguisée de façon à n'être pas reconnue, et lui dit qu'ayant un amant qu'elle adore, elle a le malheur de ne pouvoir le conserver ; que la perte de ce cœur fait le tourment de sa vie, et que ne connaissant personne qui sache mieux qu'elle l'art de se faire aimer, elle vient la consulter sur la manière dont elle pourra conserver le cœur de son amant. Je n'en connais pas d'autre, répond Nina, que de vous rendre témoin des soins que j'apporte moi-même pour me conserver celui qui a le plus d'empire sur mon cœur. L'heure approche où son amour doit l'appeler chez moi ; je vous cacherai dans un cabinet d'où aucune de mes caresses ne pourra vous échapper : si ma recette est bonne vous pourrez en faire usage. En effet,

(1) Le *Secret du ménage*, III, 8. (2) Ci-dessus, p. 414.

la jeune femme ne tarde pas à regagner le cœur de son mari en se conformant en partie à ce qu'elle voit faire à la courtisane (1). Creuzé a pensé (2) que si la pièce de Moissy avait, depuis près de quarante ans, disparu du théâtre, cela venait de ce que le public n'avait pu s'intéresser très-longtemps au tableau d'une femme honnête prenant des leçons d'une femme qui ne l'est pas (3); il a en conséquence, à la courtisane, substitué une parente du mari, parente vertueuse qui se fait un devoir de ramener la paix dans le ménage.

De cette seule invention sont nées des situations, des combinaisons et une comédie toutes nouvelles; ajoutez que la pièce se développe sans travestissements avec les trois seuls personnages que je viens de nommer, d'Orbeuil, sa femme et madame d'Ercour; que l'action ne languit pas un moment, qu'elle est même fort variée, et fort accidentée.

Cette particularité justifie bien ce que l'auteur nous apprend dans sa préface, qu'une pièce en trois actes, à trois acteurs, l'a fait louer par les uns, blâmer par les autres, d'avoir fait ce qu'on appelle un *tour de force*. « Je n'ai mérité, répond-il, ni ces éloges, ni ces censures; et j'ai eu d'autres motifs : il me suffirait peut-être de rappeler ce principe reconnu qu'on ne peut jamais mettre trop peu de monde dans le *Secret du ménage*. Mais j'ajouterai à cette raison si évidente que tout le mérite de cette comédie ne pouvant consister que dans le développement bien complet de trois personnages, j'ai trouvé sage de garder pour eux l'espace que m'auraient très-inutilement employé des

(1) *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 12.

(2) Préface du *Secret du ménage*, juin 1809.

(3) Toutefois ce même sujet, et ce même rôle d'une courtisane qui donne à une femme honnête des leçons de coquetterie, et qui se fait battre dans cet art par son élève, ont été remis avec succès au théâtre dans la *Marquise de Senneterre*.

personnages parasites et très-aisés à imaginer, comme le valet, les deux soubrettes, et même l'amant de la *Nouvelle école des femmes* ».

La réponse de Creuzé est aussi juste qu'ingénieuse; en ce sens qu'il ne mérite aucun blâme pour la manière dont il a conçu sa pièce; elle n'empêche pas que ce ne soit, comme on le lui a dit, un véritable tour de force d'avoir fait une pièce en trois actes dans les conditions qu'il a choisies, conditions qui me paraissent louables, puisqu'elles lui ont fait faire une comédie très-originale, et seule de son espèce, mais auxquelles un autre aurait tort de s'astreindre de propos délibéré; parce que dans les arts le succès d'un tour de force ne vaut presque jamais la peine qu'il donne.

Du reste, le mérite du *Secret du ménage* est, comme toujours, dans l'exécution et dans le style. Le changement de tenue et de façons de la femme, le retour successif de l'amour du mari, forment un tableau on ne peut plus piquant. Lorsque madame d'Orbeuil s'est cachée dans la bibliothèque pour entendre ce que son mari dira d'elle, celui-ci interrogé par madame d'Ercour répond :

On ne peut aimer plus, mais on peut aimer mieux :.
L'amour flatte nos cœurs, l'attrait seul les engage.
Nous aimer est beaucoup, nous plaire est davantage.
— Elle a plus d'un moyen de se faire valoir.
— Mais ne pas en user, c'est ne pas les avoir.
De l'esprit ? trop souvent son silence m'étonne;
De la raison? jamais ma femme ne raisonne;
Des talents ? elle perd les siens faute de soins ;
Des grâces? chaque jour elle en garde un peu moins.
Non, le plus tendre amour, l'excès de complaisance
Ne dédommagent pas d'une telle indolence.
La complaisance même à la fin peut lasser.
Un caprice léger peut du moins amuser.
Près d'elle en mon dépit je cherche à me contraindre,
Je ne me plains jamais, et ne veux pas me plaindre :
Je l'aimai tendrement et puis l'aimer encor :
Mais vers d'autres objets prenant enfin l'essor,

Si je cherche, évitant ma femme qui m'afflige,
Les grâces qu'elle perd, les dons qu'elle néglige;
Est-ce ma faute? Allons, dites la vérité.

Madame d'Orbeuil sort un instant après de la cachette où elle a tout entendu, en prononçant à part ces vers :

Je suis piquée au vif, il faut que j'en convienne;
J'espère lui prouver son erreur dès ce jour,
Et l'amour-propre ici suffirait sans l'amour.

Et un peu plus loin, bien décidée à changer de conduite, elle annonce son dessein d'aller au bal le soir même :

Le plaisir fut par moi beaucoup trop négligé :
Je ne sais pas comment livrée à l'indolence,
J'ai si longtemps fermé les yeux à l'évidence.
Je me divertirai, je le dois, je le sens.
On me contait hier qu'en je ne sais quel temps
On venait au réveil d'un prince auguste et sage
Lui crier gravement je ne sais quel adage :
Le matin il faudrait dire aux femmes tout bas :
« Jouissez de ce jour, il ne reviendra pas ».
De nos heureux moments la course est fugitive.
On perd son âge d'or, l'âge de fer arrive,
Et l'on regrette enfin, mais trop tard réveillé,
Sa jeunesse, trésor qu'on a mal employé.
Je m'aperçois à temps de cette erreur funeste;
J'ai perdu de beaux jours, mais je crois qu'il m'en reste.
Je veux voir, revenant aux jeux, à la gaîté,
Si je puis plaire encor dans la société;
Peut-être je l'avais quittée un peu trop vite,
Et je crois que trop tôt je m'étais faite ermite.

D'ORBEUIL, *bas à madame d'Ercour.*

Comment! elle veut bien user de son esprit!
Jamais depuis deux ans elle n'en a tant dit.

MADAME D'ORBEUIL.

Il est fort naturel et peut-être fort sage
Que jeune je revienne au plaisir de mon âge.
J'ai négligé longtemps, et c'était assez mal,
Les secrets de la danse et les talents du bal.
Je veux reprendre un peu ces hautes connaissances,
Et l'on ne saurait trop cultiver les sciences.

D'ORBEUIL, *à part.*

Eh mais ! quel ton aimable, et quel regard piquant !
(*A sa femme*)
Votre éternel chapeau déposé maintenant
Laisse juger du moins que vous êtes jolie.
Quand on est bonne à voir, se cacher est folie.

MADAME D'ORBEUIL.

Trouvez-vous? j'aurai plus de raison désormais ;
Oui, j'irai dans le monde, et je me le promets.
Neuf heures ! quoi, déjà ! vraiment l'heure m'appelle,
Je vais passer bien vite une robe nouvelle,
Puis je cours profiter du goût qui m'est rendu,
Et réparer un peu le temps que j'ai perdu (1).

Ce sont ces scènes charmantes, et ce style si spirituel et si fin qui feront toujours revoir avec plaisir ce joli tableau d'intérieur.

Jean-François Roger, né à Langres en 1776, fit avec succès ses humanités au collège de cette ville ; la révolution ayant éloigné tous les professeurs, il alla faire sa rhétorique à Paris, où il resta jusqu'au 10 août. Sorti précipitamment de Paris, et revenu à Langres, il s'y fit remarquer par son dévouement pour la cause royale, quoiqu'à peine âgé de seize ans. Jeté avec toute sa famille dans les prisons de la Terreur, pour avoir composé et chanté des chansons contre les révolutionnaires, il n'en sortit que dix-sept mois après.

Roger revenu à Paris étudia le droit sous M. Jolly, son oncle ; mais sa vocation l'emporta sur ses intérêts ; il se jeta dans la carrière dramatique, et composa plusieurs pièces, soit seul, soit en société avec Creuzé de Lesser et M. Jouy. Il a fait avec celui-ci l'*Amant et le mari*, et avec Creuzé le *Billet de loterie* (2), le *Magicien sans magie* et la *Revanche* (3) ; cette dernière pièce, fondée, comme beau-

(1) Le *Secret du ménage*, II, 3.

(2) Comédie en un acte, mêlée d'ariettes, musique de Nicolo, 1811.

(3) Comédie en trois actes, et en prose, 1809.

coup de comédies (1) depuis les *Ménechmes*, sur une méprise, présente des détails intéressants. Le roi de Pologne s'est arrêté depuis huit jours dans le château du comte Sigismond Lowinski : il est épris de sa fille Eliska, et veut continuer à passer pour un simple chevalier. Mais le comte qui se pique de philosophie et de pénétration, le prend pour le duc de Kalitz auquel il a, par écrit, promis la main de sa fille s'il parvenait à lui plaire : le roi est ainsi forcé de jouer le rôle du duc de Kalitz, quand celui-ci, qu'on n'attendait que huit jours plus tard, arrive et trouve sa place occupée ; il n'a plus d'autre parti à prendre que de se faire passer pour le roi, et de tâcher, à l'aide de sa prétendue royauté, d'obtenir l'amour d'Eliska : celle-ci reste fidèle au roi qu'elle croit simplement duc de Kalitz : tout se dénoue, et d'une manière aussi agréable que spirituelle.

Je ne parle pas du *Billet de loterie*; c'est au fond le même sujet que *Caroline*, petite comédie en un acte et en vers que Roger avait faite en 1800, et qui, avec sa comédie de l'*Avocat* (2), forme le principal titre de l'auteur à paraître dans une liste des poètes français.

Caroline est la fille d'un peintre qui ne lui a laissé presque aucune fortune; elle a été confiée aux soins de Dubreuil, autre peintre, ancien ami de son père, qui lui apprend le dessin et la peinture; un jeune voisin, Desronais, riche et amateur de tableaux, est devenu amoureux de Caroline; il croirait en être aimé, si celle-ci n'avait déclaré qu'elle n'épouserait jamais un homme plus riche qu'elle. Pour égaler les fortunes, Desronais imagine de faire acheter, par son valet Deschamps, travesti en amateur ridicule, un vieux mauvais paysage que possède Ca-

(1) Il serait impossible de les énumérer; je citerai seulement ici l'*Amphitryon* de Molière, 1668, et les *Ménechmes* de Regnard, 1700.

(2) Cinq actes, vers, 1806.

roline, au prix fou de vingt-quatre mille francs ; avec cette somme et ce qu'elle possède déjà, Caroline devient un assez bon parti ; quand tout se découvre, on sait que c'est un pur don fait à cette jeune fille ; cependant, touchée de tant d'amour, et d'après le conseil de Dubreuil lui-même, elle accorde sa main à l'heureux Desronais (1).

L'*Avocat* a plus de valeur : c'est une pièce en trois actes avec une action mieux intriguée, des personnages plus nombreux, et des caractères mieux tranchés. En voici le sujet : Cécile est une orpheline, nièce de Duclos qui ne le sait pas et ne veut pas la reconnaître. Duclos a chargé de sa cause Armand, jeune avocat, amoureux de Cécile, qui oublie son amour pour son devoir, plaide contre celle qu'il aime, lui fait perdre ainsi toute sa fortune, et lui propose ensuite la sienne propre avec son nom. D'ailleurs Duclos est un brave homme, qui n'a pas plus tôt gagné sa cause qu'il veut remettre à Cécile la plus grande partie de ses biens, lorsque celle-ci ajoute une preuve irrécusable qu'elle est vraiment sa nièce, preuve qu'elle ne devait, d'après la volonté de son père, communiquer qu'à lui seul, et qu'il n'a pas jusque-là voulu recevoir. Après cette reconnaissance, la pièce finit par le mariage des deux amants.

J'ai dit que l'*Avocat* était le principal titre de Roger ; c'est ce que Louis XVIII exprima d'une manière très-fine et très-gracieuse, lorsque l'auteur, reçu à l'Académie le 30 novembre 1817 en remplacement de Suard, eut l'honneur de lui être présenté le 9 décembre suivant. « M. Roger, lui dit le roi, votre cause a été plaidée par un bon avocat».

Il ne faut pourtant pas s'exagérer le mérite de cette pièce. 1° Quant à l'invention, l'*Avocat* est au fond la même

(1) Dans le *Billet de loterie*, le marquis de Plinville, jeune français fort riche, est à Londres, et amoureux d'Adèle, jeune cantatrice française qui n'a rien à elle ; il imagine d'acheter ou de contrefaire l'administration de la loterie, afin de donner deux cent mille francs à sa belle.

chose que le *Juge* de Mercier. Dans ce drame, un juge prononce contre son protecteur et son père en faveur d'une famille pauvre; ici un avocat plaide contre celle qu'il aime, en faveur de celui qu'il croit avoir le bon droit : j'ajouterai que la pièce de Mercier est mieux conçue; car enfin la justice du parti pris par le juge est réelle; tandis qu'ici l'avocat se trouve avoir gagné une cause, qui en définitive était injuste, et qu'on n'a crue bonne que parce que l'excessive délicatesse de Cécile ne lui a pas permis d'user du moyen qu'elle tenait en réserve.

2° Quant à l'exécution, il est vrai que la comédie de Roger vaut beaucoup mieux que le drame de Mercier; on sait combien celui-ci était barbare dans son style; l'ouvrage de Roger est au contraire fort correctement écrit; les vers sont généralement bien faits; on en peut reprendre, il est vrai, quelques-uns qui ont de la peine à se tenir sur leurs pieds, ou dont il est difficile de sentir l'hémistiche; par exemple :

> C'est la vérité. — Vous la connaissez. — Un peu (1).
> Vous vous connaissiez donc beaucoup. — Nous le voyions
> Tous les jours (2).
> Qu'il était amoureux de nous. — Lui? — Quel martyre (3).
> J'ai promis, je ne sais point manquer à ma foi (4).

Mais ces vers sont en très-petit nombre, et le style est généralement irréprochable.

3° Je ne m'attacherai pas à la morale de la pièce, je n'ai jamais cru que le théâtre fût une école de mœurs, malgré tout ce qu'on a pu dire à ce sujet, et ainsi je n'ai pas à considérer cette composition sous ce point de vue; je ne puis cependant m'empêcher de faire observer que la moralité de l'*Avocat* est juste le contre-pied de celle de l'*Assemblée de famille*. Dans cette comédie, on présente

(1) L'*Avocat*, I, 2.
(2) I, 3.
(3) L'*Avocat*, I, 3.
(4) II, 4.

comme des égoïstes et de mauvais parents, ceux qui ne trouvant pas de preuves qu'Angélique est la fille d'Ergaste, veulent l'exclure afin de rentrer eux-mêmes dans leurs biens; c'est sur eux que Riboutté s'efforce d'amasser toute la haine des spectateurs, tandis qu'Angélique est une victime sacrifiée à leur avidité; ici la situation est la même, le jugement seul est tout contraire; Armand, qu'on nous donne comme la justice personnifiée, se déclare formellement contre Cécile; et fait gagner la cause à l'oncle de la jeune orpheline, qu'il ne veut pas reconnaître. Je ne tirerai de ce rapprochement aucune conséquence, sinon que ce n'est ni dans les pièces de théâtre, ni dans les romans qu'il faut chercher les principes de la morale, puisque le talent de l'écrivain y consiste essentiellement à présenter les évènements et les personnages sous le biais qui nous les fait louer ou blâmer selon l'intérêt de l'ouvrage.

Au reste, les vers que prononce Armand quand il vient offrir sa main à celle dont il a combattu les intérêts, peuvent être cités ici comme exemple du style de la pièce. C'en est peut-être le morceau le plus élégant.

. . . . Ecoutez-moi, Cécile :
Vous devez me haïr... j'ai bravé vos douleurs,
J'ai plaidé contre vous et causé vos malheurs ;
Mais j'ai fait mon devoir. M'en ferez-vous un crime?
Lorsqu'en le trahissant je perdais votre estime?
Quel tourment pour un cœur si tendrement épris!
Choisir de votre haine ou de votre mépris!...
Je vous ai, je le sais, ravi votre fortune;
Mais qu'avez-vous perdu quand il vous en reste une
Que ne pourront jamais arracher de vos mains
Ni caprices du sort, ni jugements humains?
Vous vous croyez à plaindre, ô femme que j'adore!
Ah! combien à mes yeux vous êtes riche encore!
Tant de vertus, d'attraits que vous seule ignorez,
Quelle dot pour l'époux que vous vous choisirez!
Mais hélas! à ce titre est-ce à moi de prétendre?

Puis-je essuyer vos pleurs, moi qui les fis répandre?
Si pourtant le respect, si le plus tendre amour
Peuvent auprès de vous trouver grâce à leur tour,
Pardonnez-moi, Cécile, un crime nécessaire,
Sans lequel je serais indigne de vous plaire :
Par générosité partagez mon destin,
Et daignez m'enrichir en recevant ma main (1).

François-Eugène DE PLANARD, né en 1783 à Milhau, dans le Rouergue, fut incarcéré avec sa mère pendant la terreur; son père avait émigré dès le commencement de la révolution. Rendu à la liberté après le 9 thermidor, il put jouir des avantages que lui procura le rétablissement de l'instruction publique. Dépouillé des biens de sa famille, il vint faire son droit à Paris en 1805, fut employé en 1806 au conseil d'état, et demandé par Treilhard pour commis-greffier du comité de législation; il obtint cette place quoique fils d'émigré. Depuis ce temps il a su concilier avec les devoirs de ses fonctions, le goût de la littérature dramatique qu'il avait eu de très-bonne heure; il a donné plusieurs pièces, surtout à l'Opéra-Comique. Au théâtre Louvois, à l'Odéon et aux Français on a joué de lui le *Curieux* (2), le *Paravent* (3), l'*Epouseur de vieilles femmes* (4), qui ne réussit point à cause de l'immoralité du sujet, le *Portrait de famille* (5), le *Faux paysan* (6), les *Pères créanciers* (7), la *Nièce supposée* (8), les *Deux seigneurs* (9) et l'*Heureuse rencontre* (10).

La *Nièce supposée* est peut-être de toutes ces pièces celle qui a mérité et obtenu le plus de succès; le fond en est commun : Dermont, ancien capitaine de vaisseau, veut marier son fils à sa nièce Laure; mais le fils s'est marié en Amérique à une jeune créole, Eugénie Darmin-

(1) L'*Avocat*, III, 8.
(2) Un acte, vers, 1807.
(3) Un acte, vers, 1807.
(4) Trois actes, vers, 1808.
(5) Un acte, vers libres, 1808.
(6) Trois actes, vers, 1811.
(7) Un acte, vers, 1811.
(8) Trois actes, vers, 1813.
(9) Trois actes, vers, 1816.
(10) Trois actes, vers, 1821.

court, fille d'un ami intime du vieux Dermont; le fils la fait donc d'abord passer pour la nièce de sa nourrice. Bientôt tout s'explique. Laure aime un voyageur nommé Sainville dont le vieux Dermont a aussi connu les parents. De ces données résultent divers incidents qu'il est facile d'imaginer, et qui sont bien arrangés et bien exprimés : c'en est assez pour faire lire et surtout voir jouer avec plaisir une pièce où d'ailleurs il n'y a pas à chercher une grande invention ni beaucoup de verve comique.

On voit, par ce rapide exposé de nos richesses, combien la muse comique a fourni pendant l'époque impériale; jamais assurément elle n'avait été plus féconde; et ce que j'ai dit prouve bien que si la quantité a été considérable, la qualité n'a pas été si mauvaise que les ignorants l'ont quelquefois répété. Je ne veux pas établir ici de comparaison entre nos divers auteurs comiques, ni leur donner des rangs que mes lecteurs pourraient changer à leur gré; je ferai seulement observer que nos poètes ont brillé, qui plus, qui moins, par telle ou telle qualité caractéristique. La fécondité distingue assurément Picard et Duval; mais celui-ci l'emporte par la composition, autant qu'il est surpassé lui-même par l'intarissable gaîté de son rival, et l'observation des mœurs. L'un et l'autre sont, pour le style, sur un rang inférieur; mais M. Etienne réunit cette qualité à la parfaite disposition et à l'exacte imitation des caractères; aussi n'a-t-il pas à beaucoup près autant produit que les précédents.

La lecture des œuvres de ces écrivains fera faire à mes lecteurs des observations du même genre dont il me suffit de leur avoir donné une idée : qu'ils sachent seulement que c'est à cette analyse des qualités et des défauts de chacun que l'on reconnaît le véritable homme de goût; qu'il n'y a presque jamais ni mérite, ni critique à juger l'un absolument bon, l'autre absolument mauvais; que

la vérité consiste bien plutôt dans le mélange à différentes doses du bien et du mal; et que le discernement de ces deux éléments est la grande affaire pour le littérateur.

LECTURE LX. — *Comédies de petit genre, Farces, Parades, Folies, Proverbes.*

Le public lettré attache avec raison bien plus d'estime aux comédies de haut genre, c'est-à-dire où l'action, les caractères et les sentiments se développent dans une juste proportion, où le style est châtié, où le langage est en vers, qu'à celles qui sont écrites en prose, d'un style quelquefois négligé, et dans des dimensions si petites que les caractères y sont plutôt esquissés que peints, les sentiments et les passions indiqués plutôt que profondément exprimés.

La différence est à ce point, que des théâtres divers sont assignés à ces diverses pièces: les premières sont représentées sur la scène française (1); les autres rarement en vers, presque toujours en prose, quelquefois mêlées de couplets, ne se montrent que sur les théâtres inférieurs (2), ou même dans les salons particuliers où des jeunes gens des deux sexes sont quelquefois bien aises de s'amuser entre eux à jouer quelque ouvrage dramatique.

Toutefois il ne faut pas s'imaginer que ces pièces soient dénuées de mérite; dans ces petites dimensions, et sous cette légèreté du fond de ces *comédies-parades*, *comédies-folies*, *comédies-vaudevilles*, *proverbes-dramatiques*, etc., il y a une verve et une richesse d'invention, une observation des caractères et des mœurs qu'on ne peut assez apprécier: nous possédons dans cette seule espèce de pièces une littérature tout entière, mais une littérature d'une abondance

(1) Sur le Théâtre Français ou sur celui de l'Odéon.

(2) Au Vaudeville, au Gymnase, aux Variétés, au Théâtre du Palais-Royal, ou sur ceux des boulevards.

et d'une variété immenses ; nos bons auteurs comptent par centaines les succès qu'ils ont obtenus : c'est assez dire qu'il ne faut pas s'attendre à trouver ici l'appréciation ni même l'énumération de ces pièces; je ne chercherai pas seulement à dresser un catalogue complet des auteurs qui ont réussi dans ce genre ; je me bornerai à citer les principaux, et à mentionner quelques-unes de leurs meilleures productions.

Carmontel, Dorvigny, Beaunoir, Guillemain, Aude, Désaugiers, Bouilly, Gentil, de Rougemont, Merle, Brazier, Dumersan, Mélesville, Carmouche, Francis, Simonnin, Prévot d'Iray, sont ceux qui ont le plus souvent obtenu les applaudissements de la foule.

Carmontel ne doit être cité que pour mémoire; né à Paris en 1717, il y mourut fort pauvre, en 1806, âgé de 89 ans et quelques mois; il avait donc vu l'aurore du nouveau règne; mais il n'y avait pas retrouvé la position heureuse qu'il avait sous l'ancien régime. Tout jeune encore, il était entré chez le duc de Chartres, depuis duc d'Orléans, en qualité de lecteur; il fut jusqu'à la révolution l'ordonnateur des fêtes brillantes que donnait ce prince; et ce qui nous intéresse davantage, il fut l'inventeur de ces petites pièces qui, sous le nom de *proverbes-dramatiques*, ou simplement *proverbes*, contribuèrent si souvent à animer les soirées des grands, des riches bourgeois, souvent même des plus modestes familles (1). Dans des esquisses composées presque toujours en quelques heures, l'auteur savait indiquer des situations heureuses, des traits fins et spirituels (2), on y trouvait une imitation exacte des mœurs et du langage des personnages, des ridicules parfaitement saisis, beaucoup d'enjouement et même de morale (3); sa

(1) *Biographie univers. des Contemporains*, mot *Carmontel*. Clément et Delaporte, *Anecdotes dramatiques*, t. III, p. 91.

(2) *Biographie*, etc., lieu cité.

(3) *Anecdotes dramat.*, lieu cité.

fécondité était incroyable, puisqu'un ouvrage publié en 1775 (1) énumère déjà de lui cent cinquante pièces imprimées ou manuscrites.

Carmontel joignait au talent de composer des proverbes agréables, celui de peindre avec facilité : nous devons à son pinceau la plupart des personnages célèbres du XVIII[e] siècle. Il avait composé une suite de *transparents*, c'est-à-dire de tableaux historiques dessinés et coloriés sur un papier très-fin, que l'on appliquait et qu'on déroulait devant une fenêtre : on assure qu'il en avait composé plusieurs qui n'avaient pas moins de cent à cent soixante pieds de longueur.

Ces divers talents et ses qualités personnelles le faisaient chérir et rechercher de tout le monde : la révolution vint mettre un terme à cette douce existence : il échappa toutefois à ses horreurs ; mais la misère l'assiégea bientôt : et dans les dernières années de sa vie, il fut réduit à déposer au Mont-de-Piété ses volumineux manuscrits pour se procurer quelques secours (2).

Dorvigny, né vers 1733, passait pour être un des nombreux enfants naturels que Louis XV avait procréés dans le Parc aux cerfs. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il avait une ressemblance frappante avec l'effigie de ce prince que l'on voit sur les écus de six livres au millésime de 1726 à 1750, et qu'il avait hérité des goûts crapuleux de son père présumé. Ce n'est qu'en 1774 qu'il commença à travailler pour le théâtre ; et depuis ce moment il ne cessa pendant plus de trente ans d'inonder tous les spectacles, et principalement ceux des boulevards, d'une foule de comédies, proverbes, parades, folies, vaudevilles, dont plusieurs obtinrent des succès, et quelques-uns, tels que *Les battus paient l'a-*

(1) Les *Anecdot. dram.*, lieu cité.

(2) Ils ont été dégagés après sa mort, par MM. Chéron, Picard, Campenon, Auger et Etienne, qui en ont extrait les meilleurs proverbes et les ont publiés en 1811.

mende, les *Fausses consultations*, le *Désespoir de Jocrisse*, etc., eurent une vogue prodigieuse. On porte à plus de deux ou trois cents le nombre de ses pièces : et cette fécondité n'empêche pas que la plupart de ses ouvrages, malgré un style grossier et trivial, ne soient remplis d'esprit et de traits comiques, et ne renferment souvent des situations neuves ou parfaitement imitées de la nature. Dorvigny, pour entretenir sa gaîté, composait le plus souvent ses pièces au cabaret; aussi était-ce un proverbe reçu sur les boulevards, qu'*on trouverait plutôt de l'esprit dans un mélodrame*, *qu'un manuscrit de Dorvigny sans tache de vin.*

L'inconduite et la débauche avaient dégradé le talent et épuisé les ressources de Dorvigny : lui qui aurait pu s'enrichir du produit de ses ouvrages, il les vendait quand il était dans le besoin, et il y était souvent, pour la plus modique somme : on l'a vu donner plusieurs billets de spectacle pour un verre d'eau-de-vie; il vieillit donc dans la misère, et mourut en janvier 1812, âgé de 78 ans, à la suite d'une orgie bachique (1).

GUILLEMAIN (*Ch. Jacob*), né à Paris en 1750, mort en 1800, a composé, pour les théâtres de la foire et des boulevards, environ trois cent soixante pièces. Les plus connues sont : *A bon vin point d'enseigne*, 1781; l'*Amant de retour;* l'*Amour et Bacchus au village; Annette et Basile*, 1793; *Boniface-Pointu*, 1782; les *Bonnes gens*, 1793; le *Bouquet de famille;* le *Café des halles;* le *Capitaine soldat;* les *Cent écus*, 1784; *Churchil amoureux*, 1783; le *Directeur forain;* le *Faux talisman*, 1782; *Gracieuse et Percinet;* le *Mariage de Janot*, 1783; le *Mensonge excusable;* le *Nouveau parvenu*, 1782; la *Petite goutte des halles*, 1793; les *Sans-Culottes; Encore Esope;* le *Porteur d'eau;* la *Rose et l'épine*, 1783; le *Vannier et son seigneur*, 1783, etc., etc. — Guil-

(1) *Biographie univers. des Contemporains*, mot *Dorvigny*. — Voyez-y une liste très-détaillée de ses nombreux ouvrages.

lemain avait beaucoup d'instruction; il savait onze langues, était versé dans l'histoire, la géographie et l'astronomie. Il est fâcheux que tant de belles connaissances ne lui aient servi qu'à faire des pièces poissardes ou du bas comique. Né sans fortune, il vécut dans la médiocrité et mourut dans l'indigence; par son travail assidu, il faisait vivre trois sœurs, auxquelles il laissa pour tout héritage sept ou huit pièces manuscrites : c'est en quoi il fut bien plus respectable que Dorvigny et autres auteurs de son genre (1).

AUDE (*Joseph*), né à Apt en 1755, après avoir fait de bonnes études, et occupé pendant quelques années les places de secrétaire, d'abord du ministre Caraccioli à Naples, puis de Buffon à Paris, dégoûté de cette dépendance antipathique à son caractère, ne voulut plus appartenir qu'à lui seul, et chercha ses moyens d'existence dans son esprit très-cultivé et très-original; ce fut au théâtre qu'il consacra ses veilles; il commença par composer des drames qui eurent peu de succès, et se tourna ensuite vers les farces où il réussit parfaitement. C'est à lui que sont dûs les *Cadet Roussel*, qui eurent tant de vogue au commencement de ce siècle. *Cadet Roussel professeur de déclamation* (2), et *Cadet Roussel barbier à la Fontaine des Innocents* (3), sont des modèles du genre; on y trouve la peinture un peu chargée peut-être, mais parfaitement ressemblante de la nature triviale de nos places et de nos marchés; les sentiments les plus vifs, les passions quelquefois les plus profondes, sont exprimés en termes qui signifient souvent le contraire de ce que le personnage veut dire; mais son ignorance de la langue explique tout au spectateur, et lui permet de corriger en lui-même ce que le texte a mal dit.

(1) *Suite du Répertoire du Théâtre Français*, collect. Dabo, t. LXXII, p. 14, édit. in-18, 1822.

(2) 1798. — t. LXXV de la *Suite du Répertoire*.

(3) 1799. — Même endroit.

La scène entre Manon, femme de Cadet Roussel, et Blanchet fils, qui l'aimait avant son mariage (1), nous donne un exemple de ce dialogue. Blanchet a voulu être l'élève de Cadet Roussel, pour avoir le plaisir de voir Manon plus souvent : il se trouve seul avec elle, et en profite pour lui parler de sa passion :

Je ne vous ai pas dit la sixième raison, mam'selle Manon; mais vous la comprenez bien ; je ne veux plus vous appeler Roussel ; ça r'augmente mon désespoir :

Roussel, est-ce le nom que vous devez porter?

MANON.

Ah! çà, si vous allez recommencer vos bêtises, je file.

BLANCHET, *la retenant.*

N'ayez crainte, mam'selle, votre mariage est consumé; n'y a pus de remède pour moi; je suis t'une bête, un enfant, je le sais : voyez mes pleurs de mes yeux ; laissez-les couler, c'est un moribond qui se plaint.

MANON.

Je vous dis qu'çà m'endort; je n'ai déjà pas trop de repos dans mon ménage ; vous m'avez déjà fait battre deux fois par mon mari. J'en supporterai pas davantage.

BLANCHET.

Il vous a battue par rapport z'à moi.

MANON.

Un peu.

BLANCHET.

Ah! voilà la condamnation de mon arrêt : j'ai mis, comme un désespéré, des centimes dans du vinaigre; j'avale à ce soir le paquet.

MANON.

Il le ferait comme il le dit : je vas tout dire d'abord, si c'est comme çà; je ne serai pas cause d'un massacre : vous me faites peur comme tout.

BLANCHET.

Rassurez-vous, objet respectueux : je ne veux plus jamais mourir à cause de vous : j'ai un petit brin d'espérance : oui, j'attends, je suis sûr que Cadet vous battra z'encore plus, et vous en viendrez au divorce. (*Il se met aux genoux de Manon.*)

MANON.

Voulez-vous finir ces manières-là? levez-vous.

BLANCHET.

Manon! Manon! pardonne-moi!

(1) *Cadet Roussel, professeur*, etc., sc. 5.

MANON.

V'là mon mari! v'là mon mari!

BLANCHET *donnant son rôle à Manon.*

Prenez mon rôle.

SCÈNE VI.

Les précédents, Cadet Roussel, le petit Roussel, la mère Roussel. — Le petit Roussel arrive portant la chaise et le peignoir sur la tête ; il traverse la scène et va se débarrasser dans un des cabinets.

BLANCHET *feignant de déclamer, et brâillant les vers suivants :*

Non, je reste à vos pieds, princesse insupportable :
J'avais sur l'estomac un poids incomparable,
Vous avez entendu l'aveu de mon amour.

MANON *lui remettant son rôle.*

C'est bien, vous n'avez pas manqué une parole : mais tenez, voilà mon homme, répétez avec lui : j'ai affaire.

CADET.

Tais-toi donc, laisse-le finir, puisqu'il a commencé; cette exclamation-là n'est pas mauvaise; ne lui ôte pas le mouvement.

Cette scène est assurément fort bien conduite (1) : le moyen qu'emploie Blanchet pour continuer sa déclaration en présence du mari, l'erreur de celui-ci qui croit qu'il ne s'agit que d'un amour de théâtre, la discrétion de Manon qui, en restant fidèle à son mari, ne veut pas compromettre celui qui l'aime malgré son mariage, et ne lui donne cependant aucune espérance, tout cela est mené avec un art et une délicatesse que la trivialité des paroles et l'opposition des scènes entièrement bouffonnes font encore ressortir. On s'explique donc très-bien le succès qu'obtinrent ces pièces, surtout lorsqu'un acteur de talent et chéri du public y jouait le principal rôle (2).

ROBINEAU (*Alexandre-Louis-Bertrand*), né à Paris en 1746, et qui fit l'anagramme de son nom dans celui de BEAUNOIR,

(1) La scène 24 qui amène la fin de la pièce, au moyen même de la déclamation de la tragédie de Beuglant, et par une lettre d'amour que Blanchet a adressée à Manon, et que celle-ci a été forcée de mettre dans sa corbeille sans la lire, est encore très-bien filée, et plus intéressante que la précédente.

(2) C'était Brunet, si longtemps célèbre au théâtre des Variétés.

sous lequel il est connu, a fait imprimer et représenter environ deux cents pièces qu'il avait l'habitude de mettre sous le nom de sa femme. C'est à lui que l'on doit la création de la *Famille des Pointu, Eustache Pointu* ou *Qui a bu boira* (1), *Jérôme Pointu* (2), et plusieurs autres pièces où l'acteur Volange attira fort longtemps la foule. Beaunoir est mort en 1823 (3). La petite pièce de *Jérôme Pointu*, où ce procureur chasse son maître-clerc Léandre, parce qu'il est amoureux de sa fille, qu'il boit, qu'il joue et qu'il découche; et où ce même Léandre, déguisé en corsaire, le fait boire, le fait jouer, lui gagne toute sa fortune et son étude même, est un petit tableau d'intérieur extrêmement gai, agréablement terminé par cette pensée :

Vous voyez, monsieur Pointu, que le plus raisonnable s'oublie quelquefois; le projet d'être sage est aisé, l'exécution en est difficile; et pour bien prêcher, il faut prêcher d'exemple (4).

Barré, Radet et Desfontaines, qui ont si souvent uni leurs travaux, et fait ensemble de simples vaudevilles, peuvent être placés tous les trois dans un même article.

Yves Barré, né à Paris en 1746, et mort en 1832, profita du moment où tout particulier avait le droit d'ouvrir un théâtre à ses risques et périls, pour fonder celui du *Vaudeville*, sur l'emplacement du *fameux Hôtel de Rambouillet* (5); il le dirigea jusqu'en 1815, et concourut avec Desfontaines et Radet à la composition d'un grand nombre des pièces qui y furent jouées.

Desfontaines, plus âgé de 13 ans que Barré, puisqu'il était né en 1733, est mort en 1825, âgé de 92 ans. Il est connu comme l'un des fondateurs du vaudeville; mais il est impossible de dire dans les pièces auxquelles il a collaboré, quelle est précisément sa part.

Il en est souvent de même de Radet, né en janvier 1751 :

(1) En 1784. Un acte.
(2) En 1781. Un acte.
(3) *Biog. univ. des Contemporains.*
(4) Sc. 16.
(5) *Encyclopédie catholique*, mot *Barré*.

il unit de très-bonne heure son talent à celui des deux précédents; et les pièces qu'ils ont faites leur appartiennent indivises. Cependant Radet en a fait un très-grand nombre à lui seul, ou du moins, car le fait passe pour constant, avec l'aide d'une femme très-spirituelle, qui a toujours gardé l'anonyme. Une des pièces qu'il fit de compagnie avec Barré et Desfontaines, est la *Chaste Suzanne* (1793), à propos de laquelle on raconte qu'ils furent incarcérés pendant la terreur, comme ayant voulu faire allusion au procès de Louis XVI, par ces paroles que l'on adressait aux vieillards dénonciateurs de Suzanne, et qui étaient toujours couvertes d'applaudissements : « Vous êtes ses accusateurs, vous ne pouvez être ses juges » (1).

Je ne puis que nommer ici de Piis (2), Bouilly (3), Pain, plus jeune que lui de 12 ans, et qui fut souvent son collaborateur, Gersin, né en 1766, Sewrin, Vial, nés en 1771, Jacquelin (1773), Chazet (1774), Ourry (1776).

Gentil, né en 1772, et son collaborateur habituel Désaugiers, dont j'ai déjà fait connaître le talent en le considérant comme chansonnier (4), n'ont pas déployé moins d'esprit ni de fécondité dans les pièces de théâtre qu'ils ont faites, soit seuls, soit en société, tantôt pour le Théâtre Français (5) ou l'Odéon (6), tantôt pour l'Opéra-Comique (7), le Vaudeville, ou les Variétés. Les ouvrages qu'ils ont donnés pendant dix ans à ce dernier théâtre, ont consolidé sa fortune : l'*Entresol*, 1802; *C'est ma femme*, 1804; les *Trois étages* ou l'*Intrigue sur l'escalier*, 1808; *M. Lagobe* ou *Un tour de Carnaval*, 1809; *Cadet Roussel*

(1) *Biographie univers. des Contemporains*, mot *Radet*.

(2) Voyez ci-dessus dans la *Poésie didactique*, p. 8.

(3) Ci-dessus, p. 314.

(4) Tome I, p. 173.

(5) L'*Heureuse gageure*, un acte et vers, 1811; l'*Hôtel garni*, un acte, vers, 1814; les *Deux voisines*, un acte et vers, 1815.

(6) Le *Mari intrigué*, trois actes, vers, 1806; le *Valet d'emprunt*, un acte, prose, 1807; l'*Homme aux précautions*, cinq actes, vers, 1820.

(7) *Avis au public*, 1806; *Ils sont chez eux*, 1808; *Bayard à la Ferté*, 1811.

esturgeon, 1813; le *Dîner de Madelon*, 1813, dus à Désaugiers seul, ont amené la foule pendant une longue suite de représentations.

Parmi les pièces qu'il a faites en société avec M. Gentil, qui ne connaît *M. Vautour*, *Taconnet* ou le *Réveillon de la Courtille*, *Jocrisse aux enfers*, *M. Pinson* ou *Je fais mes farces*, le *Jeune Werther* ou les *Grandes passions*, les *Petites Danaïdes*, qui ont été données trois cents fois de suite à la porte Saint-Martin?

Le dialogue de Désaugiers et de son collaborateur est toujours vif, animé, piquant : on y peut blâmer seulement ce défaut qui, du reste, est commun à toutes les comédies mêlées de couplets, qu'on y sacrifie presque partout la situation et le naturel à une pointe, un trait, un calembour. Quand ces rapprochements se présentent d'eux-mêmes et sans aucune contrainte, l'auditeur français est bien aise de trouver ces jeux d'esprit : et le commencement de *M. Vautour* peut servir de modèle en ce genre. Ce M. Vautour est un propriétaire dont le nom indique suffisamment la rapacité. Il a chez lui un jeune compositeur de musique Saint-Remi et sa sœur Victorine, arriérés de trois termes, à qui il veut envoyer les huissiers pour faire vendre leurs meubles et les mettre à la porte. Le frère et la sœur ouvrent la scène; Saint-Remi, insouciant comme tous les artistes, est en train de composer de la musique, tandis que sa sœur lui parle de leur triste position, sans pouvoir se faire écouter de lui.

SAINT-REMI *fredonnant.*

Motif délicieux !

VICTORINE.

Encore un terme échu, et pas un sou pour le payer !

SAINT-REMI *fredonnant.*

Comme c'est gai !

VICTORINE.

Quel embarras !

SAINT-REMI *écrivant.*

Un soupir.....

VICTORINE.

Monsieur Vautour va monter dans la minute.

SAINT-REMI.

Entrée du haut-bois.

VICTORINE.

Il exigera son argent.

SAINT-REMI.

Il faudra chanter ici.

VICTORINE.

Il criera, tempêtera.

SAINT-REMI.

Quinte superflue...

VICTORINE.

Il finira par nous mettre à la porte.

SAINT-REMI.

Une fugue, et j'y suis... Tiens, ma sœur, écoute.

VICTORINE.

Eh ! bon Dieu ! mon frère, il s'agit bien de musique à présent :

On admire votre talent :
Dans tous les genres il éclate :
Vous composez très-joliment
La symphonie et la sonate.
Par le chant vous savez briller;
Votre méthode est toujours sûre;
Mais quand il s'agit de payer,
Jamais vous n'êtes en mesure.

On retrouve dans ce début tous les termes de musique pris dans un sens qui n'est pas le leur, et appliqués aux évènements extérieurs, ou aux incidents de la conversation : cependant, comme cette application se fait très-naturellement, sans aucune violence au sens des mots ni à la langue, les critiques même sévères acceptent avec plaisir ces plaisanteries.

Il n'en est pas de même un peu plus loin, où Victorine rappelle à son frère qu'il doit à son luthier, à son cordonnier, à son tailleur, à son marchand de vin, à son porteur d'eau. Saint-Remi répond aussitôt : « Est-ce que tout cela n'est pas encore liquidé » (1)? Pourquoi *liquidé ?*

(1) *M. Vautour*, sc. I.

parce que le marchand de vin et le porteur d'eau sont des marchands de *liquides*, et que *liquide*, *liquidé* font rire la multitude. Mais *liquidé* appliqué à des personnes est un barbarisme, et faire un barbarisme pour en tirer une mauvaise pointe, est assurément une faute grave.

Saint-Remi dit encore dans un couplet assez faible qu'il veut mettre ordre à ses dépenses, vendre tous ses livres :

> Dès aujourd'hui je vends Boileau,
> Je me défais de La Fontaine,
> Et supprime le porteur d'eau (1).

Le *porteur d'eau* vient là, parce qu'on a parlé de *boit l'eau* et de *la fontaine* : car il est impossible à un esprit bien fait de réunir dans sa pensée un porteur d'eau et des livres que l'on va vendre; c'est donc un mauvais calembour tiré, comme on dit, par les cheveux, et qui ne vaut pas à beaucoup près la peine qu'il a donnée.

Deux jeux de mots placés à la suite l'un de l'autre dans la dernière scène, montrent encore mieux la différence entre une bonne et une mauvaise paronymie. M. Vautour, que sa rapacité n'empêche pas d'être sensible aux charmes de la jeunesse, est monté dans la chambre de ses deux mauvais locataires pour faire à Victorine l'aveu de sa passion : l'arrivée subite du frère l'a forcé de se cacher dans une bibliothèque; et Saint-Remi, qui s'en aperçoit, veut faire jeter la bibliothèque par la fenêtre, de la hauteur d'un cinquième étage; il force ainsi M. Vautour à capituler, et à accepter toutes les conditions de paiement qu'on lui impose. Alors seulement il peut sortir de sa cachette : et une petite laitière lui demande comment il a pu tenir dans cette bibliothèque. M. Vautour répond : « Je ne fais pas un si gros volume » (2), et le mot est fort heureux, parce qu'il est naturel. « Convenez, continue Victorine, que vous

(1) *M. Vautour*, sc. 1. (2) *M. Vautour*, sc. 17.

avez eu une belle peur. » — « J'en suis encore tout blême, répond l'autre. De quoi avais-je l'air là-dedans, moi? d'un Tom-Jones » (1)? Pointe détestable, car il n'y a aucune analogie entre la crainte et la couleur d'un volume; un tome qui serait jaune n'indiquerait rien de plus qu'un autre qui serait vert : et ainsi quand M. Vautour aurait eu l'air de l'un plutôt que de l'autre, son mot ne signifierait rien : de plus, l'analogie entre un *tome jaune* et *Tom-Jones*, qui est le titre d'un roman anglais, devant échapper à tous ceux qui n'ont pas lu ce roman dans l'original ou dans une traduction, c'est pour bien peu de personnes que les auteurs ont fait ce jeu de mots, qu'ils auraient pu et dû supprimer absolument.

J'indique ici l'un des défauts les plus habituels dans ce genre de petites pièces, jouées sur les théâtres du Vaudeville, des Variétés et de la Montansier (2). Le désir de faire rire les spectateurs et d'obtenir des applaudissements par tous les moyens, entraîne les auteurs à des rapprochements dont ils auraient honte eux-mêmes partout ailleurs, et détourne promptement l'homme de goût de lire des pièces mal écrites, quoique remarquables par la donnée première et la conduite, ou la rapidité et l'en-train des scènes.

LECTURE LXI. — *Opéras.* — HOFFMAN, ESMÉNARD, M. JOUY.

L'opéra, c'est-à-dire le drame destiné à être mis en chant, comprend la tragédie lyrique, comme *Armide*, *Phaéton*; la comédie lyrique, comme *Panurge*, la *Caravane*, le *Comte Ory*; et même le drame lyrique, comme *Robert-le-Diable*, *Robin des bois*, etc. On peut y joindre l'opéra-comique, comme *Zémire et Azor*, *Joconde*, et la *Dame blanche*.

Ce qui caractérise toutes ces pièces aux yeux de l'homme

(1) *M. Vautour*, sc. 17.

(2) Auj. Théâtre du Palais-Royal.

de lettres, c'est que la musique en faisant presque tout le charme à la représentation, il est juste que la bonne composition de la pièce et particulièrement la perfection du style, qui ne seraient aperçues de personne, soient sacrifiées à ce qui, en définitive, peut seul faire vivre l'ouvrage. Ainsi, déjà, ce n'est pas dans le genre de l'opéra, ni dans les pièces qui s'y rapportent, que nous devrons jamais chercher des modèles littéraires.

Toutefois, il y a, indépendamment du style et de sa couleur poétique ou littérairement passionnée, et même du choix ou de la délicatesse des pensées, certaines conditions plus facilement perceptibles au théâtre, et d'où dépendra probablement le succès de l'ouvrage : ce sont celles qui touchent à sa composition générale, aux situations des personnages, aux intérêts mis en jeu dans la pièce.

La deuxième classe de l'Institut a parfaitement exposé ces vérités dans son *Rapport sur les prix décennaux :* « En lisant les ouvrages de Quinaut, dit-elle (1) après avoir fait un pompeux éloge de ce créateur de l'opéra, on sent qu'il était possible de concevoir la tragédie lyrique de manière à donner à l'action plus d'intérêt et de rapidité. Quinaut travaillant pour une cour à laquelle on ne pouvait plaire qu'en épuisant toutes les recherches de la magnificence et de la galanterie, et pour un roi qui voulait que ses plaisirs portassent l'empreinte de sa puissance et de ses sentiments, dut traiter de préférence les sujets qui, par leur nature, semblaient plus propres à satisfaire ce double besoin. Il a épuisé les ressources de la mythologie, de la féerie, et s'est emparé de ce que l'imagination des poètes et des romanciers a produit de plus brillant. Ses opéras offrent, sans contredit, le spectacle le plus étonnant que l'on puisse concevoir : mais peut-être un inconvénient résulte-t-il de cette splendeur même; peut-être l'attention

(1) *Discussions et rapports*, etc., p. 148.

qu'elle obtient des yeux porte-t-elle une trop grande distraction au plaisir de l'âme.

» Un autre défaut, qui se reproduit souvent dans Quinaut, résulte aussi des goûts de la cour et du monarque ; de la galanterie du prince s'était formé un certain langage mêlé d'affectation et d'exagération sans lequel on ne croyait pas pouvoir parler d'amour. Quinaut, qui, dans tant de circonstances, a prouvé que quand on fait parler les passions l'expression la plus simple est aussi la plus heureuse, ne put pas se garantir tout-à-fait de la contagion, et de là ces traits plus ingénieux que naturels qui déparent souvent ses plus belles scènes.

» Ces défauts qui avaient frappé plusieurs hommes de talent, leur parurent moins appartenir au genre qu'au système particulier de Quinaut : ils pensèrent que la tragédie lyrique, comme la tragédie déclamée, devait tirer ses principaux effets du développement des passions; que ce qui frappe les sens ne devait pas être préféré à ce qui touche le cœur; qu'enfin toute cette pompe que comporte le théâtre de l'opéra, devait être l'accessoire et non le principal dans les pièces qu'on y représente. Le succès de plusieurs tragédies lyriques, soit composées, soit réformées d'après ce système, en a démontré la justesse.

» Quoique les critiques se soient élevés contre Marmontel, quand il a eu le courage d'élaguer des opéras d'*Atys* et de *Roland* les défauts qui les déparent, et les beautés qui s'y trouvaient déplacées, il n'est pas un homme un peu versé dans la littérature qui ne convienne que ces deux chefs-d'œuvre ne pourraient pas se soutenir au théâtre, de nos jours, sans cette utile réforme.

» Ce même poète prouva dans *Didon* qu'on pouvait remplir la scène lyrique par le seul développement des passions; que ces traits spirituels et galants, qui dès longtemps étaient regardés comme le style caractéristique du

genre, pouvaient être remplacés avec avantage par l'expression simple des sentiments vrais; ce qui a été démontré aussi par le succès constant de l'*Iphigénie en Tauride* et de l'*OEdipe* de M. Guillard. On inféra bientôt de là que la plupart des sujets tragiques pouvaient être transportés avec avantage sur la scène lyrique. L'emploi merveilleux des grandes machines de l'opéra fut abandonné presque entièrement aux ballets; et dans la représentation du drame lyrique, on n'use guère aujourd'hui des ressources particulières à ce théâtre que pour ajouter à la pompe de la représentation. Nous ne croyons pas que l'intérêt y ait perdu : cette pompe appliquée à la peinture des mœurs, des usages, des solennités civiles, religieuses et militaires, en un mot à la peinture de ce qui existe, ne satisfait pas moins les yeux que ces efforts de la mécanique employés à figurer des merveilles qui n'ont jamais existé, et le plaisir ici tourne peut-être à l'avantage de l'instruction ».

Voilà donc un changement notable et en quelque sorte radical qui s'est opéré dans la composition du drame lyrique. L'Institut le fait remarquer en l'approuvant, et insiste avec raison sur cette transformation incessante, et ce progrès réel des arts dans ce qu'ils ont de technique; c'est une observation que ne font pas assez les admirateurs exclusifs des temps anciens, qui confondent presque toujours l'admiration due à la supériorité du génie des premiers inventeurs, avec celle qu'il faut réserver à la perfection des œuvres. Celle-ci ne s'applique presque jamais avec justesse qu'aux derniers venus, tandis que l'autre appartient à ceux qui ont ouvert la carrière.

Pour ne pas sortir des exemples que nous offre l'opéra, il est bien sûr qu'aucun de ceux qui ont travaillé depuis Quinaut n'a mérité la gloire que ce poète s'est acquise par sa magnifique création; sous ce rapport l'auteur d'*Armide* est encore et sera toujours le plus célèbre de nos poètes

dans ce genre. Mais il n'est pas moins certain que ses meilleurs opéras sont fort au-dessous des bonnes tragédies lyriques que nous avons eues depuis sa mort, et surtout à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci; et ainsi, il convient, tout en avouant que le drame lyrique est de beaucoup inférieur à la tragédie, à la comédie, au drame déclamé, de ne pas oublier cependant cette branche importante de nos travaux.

L'époque impériale nous en offre plusieurs du premier ordre: le *Triomphe de Trajan*, d'Esménard, l'*Adrien* et la *Mort d'Abel*, d'Hoffman, et surtout la *Vestale* et le *Fernand Cortez*, de M. Jouy.

Les deux premiers sont imités de Métastase: Hoffman avait déjà donné les opéras de *Nephté*, *Phèdre* et *Médée*; à l'Opéra-Comique, *Euphrosine et Coradin*, en trois actes et en vers, et *Stratonice*, comédie héroïque, avaient obtenu le plus grand succès. *Adrien* n'en eut pas moins, en voici le sujet: ce prince, vainqueur des Parthes, va triompher dans Antioche: Emyrène, fille de Cosroës roi des Parthes et promise à Pharnace, prince de la même nation, est aimée de l'empereur, déjà lié par un premier amour à Sabine, dame romaine, qui devint son épouse. Cosroës dont la haine contre les Romains est implacable, et Pharnace enflammé par la jalousie, conjurent la perte d'Adrien qui refuse de recevoir la rançon d'Emyrène: le triomphe de l'empereur est en effet troublé par l'explosion de cette conspiration: on combat; Pharnace est pris les armes à la main; Cosroës échappe; mais il a conservé l'espérance de se venger du vainqueur; trahi par sa propre fille, qui le méconnaît sous le déguisement qu'il a pris pour consommer plus sûrement sa vengeance, il est lui-même chargé de fers, et son caractère inflexible, qui ne se dément pas en présence de la mort, lui fait rejeter la grâce qui lui est offerte, s'il veut consentir au mariage d'Adrien avec Emyrène. Sa

perte alors semble certaine. L'arrêt est prononcé; mais l'intervention de Sabine qui vient annoncer à Adrien la résolution de retourner à Rome, la désertion des amis de l'empereur qui ne veulent pas rester témoins de sa faiblesse, le rappellent à sa première générosité. Il triomphe de l'amour et de la vengeance; et non-seulement il pardonne à Cosroës et à Pharnace, mais encore il consent à l'union de ce dernier avec Emyrène » (1).

La fortune de cette pièce est singulière; elle avait été faite et montée à grands frais en 1792; le patriotisme de la Commune en prit ombrage; on craignit d'affaiblir les sentiments républicains en laissant voir à la foule un empereur magnanime; la représentation fut donc défendue. La pièce fut jouée et réimprimée en 1799; mais dénoncée au conseil des Cinq-Cents comme anti-républicaine, quoique l'auteur eût fait de l'empereur un simple général, elle fut rayée du répertoire. Les circonstances ayant changé, elle fut reprise en 1802, et lors du concours pour les prix décennaux, la 2e classe de l'Institut la jugea digne de la première mention après la *Vestale* (2); cette même mention avait été proposée par le jury de la même classe pour le *Triomphe de Trajan*, d'Esménard, dont la marche est absolument semblable à celle d'*Adrien* (3); ni l'une ni l'autre ne furent décernées, comme on le sait, les prix décennaux n'ayant jamais existé qu'en projet.

Hoffman a fait plus tard, en 1810, l'opéra de la *Mort d'Abel*, dont le sujet est assez connu pour que je ne m'y arrête pas.

Mais aucun ouvrage n'a mérité et obtenu sur le théâtre de l'Académie Royale de musique, plus de succès que la *Vestale* et le *Fernand Cortez*, de M. Jouy.

(1) *Rapports et discussions*, etc., 2e classe de l'Institut, p. 151.

(2) *Biographie universelle et portative des Contemporains*, etc., mot *Hoffman*. — *Rapports et discussions*, etc., p. 151.

(3) *Rapports et discussions*, etc., p 48 et 152.

Le trait historique sur lequel est fondé le premier de ces opéras remonte, dit M. Jouy dans son avant-propos, à l'an de Rome 269, et se trouve consigné dans l'ouvrage de Winckelman, intitulé *Monumenti antichi inediti*. Sous le consulat de Q. Fabius et de Servilius Cornelius, la Vestale Gorgia éprise de la passion la plus violente poür Licinius, Sabin d'origine, l'introduisit dans le temple de Vesta où elle veillait à la garde du feu sacré; les deux amants furent découverts: Gorgia fut enterrée vive, et Licinius se tua pour se soustraire au supplice dont la loi punissait son crime. En transportant sur la scène lyrique une action dont le nœud, l'intérêt et les détails lui paraissaient convenir parfaitement à ce genre de spectacle, M. Jouy a bien senti que ce dénouement ne pouvait pas être conservé. Il a donc pris le parti de sauver *Julia* (c'est le nom qu'il donne à sa Vestale) par un miracle, et de l'unir à celui qu'elle aime. En effet, au moment où elle va être enterrée vive, le feu du ciel descend sur l'autel et rallume celui que la prêtresse avait laissé éteindre : alors elle est libre, et relevée de ses vœux, elle épouse Licinius (1). « Il était difficile, dit l'Institut à propos de cet ouvrage (2), de choisir un sujet plus heureux, de le disposer avec plus d'art et de l'écrire d'une manière plus convenable. L'ouvrage est combiné de manière à produire les plus grands effets sans que les moyens dont l'auteur s'est servi sortent de l'ordre naturel, excepté toutefois celui qui fait le dénouement... Le style est généralement élégant et facile; il a dans le dialogue la vérité qu'exige le genre dramatique, et dans les morceaux

(1) M. Jouy rassemble dans son avant-propos plusieurs témoignages anciens, pour prouver que les exemples des vestales relevées de leurs vœux et mariées ne manquent pas absolument chez les Romains. C'est de l'érudition dépensée en pure perte; qu'est-ce que cela nous fait? et en supposant que M. Jouy ait inventé ce ressort, si l'invention est bonne, que nous importe qu'elle soit ou ne soit pas justifiée par l'histoire? On ne va pas à l'Opéra pour y apprendre l'antiquité.

(2) *Rapports et discussions*, etc., 2e classe, p. 150.

lyriques de la grâce et de l'élévation suivant le sujet. Il a particulièrement le mérite d'être coupé de la manière la plus favorable à la musique ».

Je citerai comme exemple le monologue de Julia lorsqu'elle va descendre dans le caveau où elle doit périr :

Toi que je laisse sur la terre,
Mortel que je n'ose nommer,
Tout mon crime fut de t'aimer ;
Et la mort ne peut m'y soustraire.
Hélas ! dans ces moments d'horreur,
Autour de mon tombeau quand mon âme est errante,
De mon fatal amour la flamme dévorante
Brûle encore au fond de mon cœur.
Des Dieux la justice offensée
En vain s'élève contre moi.
Je t'adresse en mourant ma dernière pensée,
Et mon dernier soupir s'exhale encor vers toi (1).

Ce sont toutes ces qualités qui ont engagé le jury de l'Institut (2), et la seconde classe tout entière (3), à présenter la *Vestale* comme l'ouvrage digne du prix proposé à l'auteur du meilleur poème lyrique mis en musique et exécuté sur un de nos grands théâtres.

Fernand Cortez, donné deux ans après la *Vestale*, n'aurait pas mérité moins d'éloges : le sujet est bien connu ; il est par lui-même plus épique que dramatique : subjuguer avec sept cents hommes, huit pièces de canon et dix-sept chevaux, un empire immense comme le Mexique, défendu par des peuples guerriers, de mœurs féroces et superstitieuses, c'est une des plus merveilleuses expéditions dont l'histoire se souvienne ; mais toutes ces grandes actions appellent plutôt la narration de Calliope qu'elles ne se prêtent au dialogue de Melpomène ou de Polymnie. M. Jouy a fort adroitement profité d'une circonstance rapportée par Antonio de Solis dans son histoire de la *Conquête du Mexi-*

(1) La *Vestale*, III, 5.

(2) *Rapports et discussions*, etc., 2e classe, p. 50.

(3) *Ibid.*, p. 151.

que (1) : dans le nombre des vingt femmes que le Cacique d'Hyucatan avait données à Cortez, ce général ne tarda pas à démêler le génie supérieur de l'une d'entre elles qu'il fit instruire et baptiser sous le nom de Marina... Cortez et Marina s'attachèrent l'un à l'autre des liens du plus tendre amour; l'Espagnol fit de la jeune Indienne à la fois son conseil et son interprète, et tira de ses liaisons avec elle les avantages les plus considérables : deux fois elle lui sauva la vie au péril de la sienne... Enfin de leur union naquit un fils qui fut nommé Martin Cortez, et que Philippe II créa par la suite chevalier de Saint-Jacques (2).

Cet amour de Cortez pour Amazili qui remplace Marina dans la pièce, une fois admis, le personnage de Telasco frère d'Amazili, ennemi de Cortez et des Espagnols, se présentait assez naturellement; ajoutez-y les situations fournies par l'histoire, l'émeute des soldats espagnols dans le premier acte, la réception des ambassadeurs mexicains, l'incendie de la flotte de Cortez ordonné par lui-même, le sacrifice des victimes humaines au moment d'être consommé, enfin la soumission des Mexicains à la puissance de Cortez, et vous aurez l'idée d'un spectacle aussi vrai qu'attachant, aussi touchant que pompeux et magnifique.

Le dialogue suivant entre Amazili qui a engagé les Mexicains à se soumettre à Cortez, et Telasco qui veut qu'on lui résiste, a été souvent cité comme un modèle de débat lyrique.

TELASCO.

Esclave de Cortez, que pourrais-tu m'apprendre?
Loin de nos remparts glorieux,
Nous poursuivions une race ennemie :
Elle revient plus affermie

(1) La *Conquista de Mejico*, libro primero, capit. 21.

(2) *El la estrechò en esta confidencia por terminos meños decentes que debiera; pues tuvò en ella un hijo, que se llamò Don Martin Cortez; y se puso el habito de Santiago, calificando la nobleza de su madre.* — Lieu cité.

Détruire nos autels, notre empire, nos dieux!
Et c'est toi, c'est ma sœur qui conduit leur furie.

AMAZILI.

As-tu donc oublié qu'au sein de ma patrie,
Près de ma mère et presque sous tes yeux,
Je tombais sous les coups d'un prêtre furieux.
Un héros protégea ma vie ;
Je suis ses pas victorieux.

TELASCO.

C'est à l'amour que ton cœur sacrifie :

AMAZILI.

Telasco, je m'en glorifie.
J'aime le plus grand des mortels :
De ce monde opprimé j'ai devancé l'hommage.

TELASCO.

D'un si vil esclavage
Tu peux chérir les liens criminels!
Vois ces murs où jadis tu reçus la naissance.

AMAZILI.

Vois ce temple de la vengeance,
Où ton dieu veille et me poursuit toujours!

TELASCO.

Je désarmerai sa colère,
Je défendrai tes jours.

AMAZILI.

Tu n'as pu défendre ma mère.....
Ah! songe au péril que tu cours.

TELASCO.

Va, les dangers sont pour tes maîtres.

AMAZILI.

Un Dieu puissant combat pour eux.

TELASCO.

Méconnais-tu celui de tes ancêtres?

AMAZILI.

Il est couvert du sang des malheureux.

TELASCO.

Un asile te reste encore.
Aux champs des Ottomis je puis guider tes pas.

AMAZILI.

Non, non, n'espère pas
Que je quitte jamais le héros que j'adore (1).

(1) *Fernand Cortez*, I, 5.

M. Jouy a encore donné au théâtre de l'Opéra les *Bayadères* qui ont eu du succès, mais non pas autant que la *Vestale* et *Cortez*; d'ailleurs ce n'est pas, surtout sous le rapport de la composition, une œuvre aussi importante à beaucoup près.

LECTURE LXII. — *Conclusion.*

Nous venons de parcourir les principaux noms que nous offre la poésie française à l'époque impériale; nous en avons trouvé une soixantaine; nous avons examiné rapidement les ouvrages qui se rattachent à ces noms; je ne crois pas exagérer en portant à quatre ou cinq cents le nombre des poèmes de toute sorte produits pendant ces quinze années, et que l'oubli ne nous a pas absolument dérobés. C'est déjà une preuve que cette accusation si souvent répétée *d'une stérilité désolante*, est précisément le contraire de la vérité. Aucune époque antérieure n'avait autant produit, et si cette fécondité a été surpassée de beaucoup soit pendant la restauration, soit depuis 1830, cela tient à des circonstances tout-à-fait extérieures, à une liberté de parler et d'écrire plus grande qu'elle n'avait jamais été, et à cette fureur d'occuper les autres de soi, qui saisit aujourd'hui tous nos rhétoriciens avant même qu'ils soient sortis du collège.

Cette faculté n'existait pas sous l'Empire : on s'y prenait un peu plus tard pour composer : était-ce un mal? je n'en sais rien. Du moins l'esprit humain ne s'est pas, comme on le suppose quelquefois bien gratuitement, assoupi pendant ce temps-là : il a suivi sa marche et son développement normal; il a produit beaucoup, et dans plus de genres, sans contredit, qu'on ne l'avait fait auparavant.

Je sais bien qu'on me dira : ce n'est pas tout de produire, il faut que ce qu'on produit soit bon. Or, quelle est

la valeur poétique des œuvres de l'époque impériale, car, c'est surtout eu égard à cette valeur, et non quant à la quantité brute des ouvrages publiés, qu'on s'est plaint de la stérilité de l'Empire.

Je crois avoir mis l'accusation dans tout son jour : voilà, si je ne me trompe, ce qu'il y faut répondre :

1° Les grands poètes sont toujours, comme je l'ai dit (1), en très-petit nombre : le long règne de Louis XIV ne nous offre que Corneille, Molière, La Fontaine, Racine, Boileau, et si l'on veut J.-B. Rousseau, le premier de nos lyriques. Ajoutons-y l'auteur du *Joueur* et du *Légataire*; c'est à peu près sept poètes pour plus de 80 ans; c'est en moyenne un poète en 11 ou 12 ans.

Le siècle suivant est encore plus pauvre; il n'a que le seul Voltaire : joignons-y pourtant Gresset, Destouches, Piron, et nous aurons, à quatre poètes pour une soixantaine d'années, un poète environ pour quinze ans.

Si nous prenions cette manière de compter, ne trouverions-nous pas l'époque impériale plus riche assurément que les deux siècles de Louis XIV et de Louis XV ? car enfin, il suffirait d'un poète ou deux pour les quinze ans qu'elle a duré : et nous avons vu, nous reverrons tout-à-l'heure que nous en avons plus que cela, et qui sont au moins égaux aux derniers que j'ai cités.

2° Si l'on excepte Voltaire, les poètes des siècles précédents ne s'exerçaient que dans un ou deux genres, et presque toujours dans des genres qui avaient entre eux quelque analogie; Corneille a brillé dans la tragédie et une fois ou deux dans la comédie; Racine a fait aussi une comédie, des chœurs magnifiques qui entraient dans ses tragédies, et des odes qui sont, comme ses chœurs, du genre lyrique; je ne parle pas de ses épigrammes, non qu'elles ne soient fort bonnes; mais les

(1) Tome I, p. 56.

Français y ont toujours tellement réussi, ils en ont tant fait en tout temps et sur tous les sujets, qu'on peut regarder toutes les époques comme équivalentes sur ce point. Molière n'a fait que des comédies, ainsi que Regnard dont il faut oublier le *Sapor*. La Fontaine n'a guère fait que des fables et des contes qui se rapprochent beaucoup des fables; Boileau n'a fait que des satires et des épîtres, son art poétique, qui appartiennent tous au genre didactique; et dans le genre narratif, son étonnant et admirable *Lutrin*; Rousseau n'a fait que des odes et des cantates qui sont des espèces d'odes : je laisse toujours de côté ses épigrammes. Destouches n'a fait que des comédies; Piron n'en a fait qu'une à proprement parler. Le reste, ses tragédies surtout, est comme non avenu : Gresset est mieux partagé : à sa comédie du *Méchant*, il faut joindre son délicieux *Ver-Vert*, et ses charmantes épîtres.

Quelque conséquence qu'on en doive tirer plus tard, il est visible que les poètes du commencement de ce siècle ont été plus universels ou plus hardis que leurs devanciers. Fontanes, Chénier, Millevoie, Lemercier, Baour-Lormian, ont composé dans beaucoup de genres et dans des genres très-différents; presque tous ont plus écrit en vers que les grands poètes qui les avaient précédés, Voltaire et Corneille exceptés.

Je n'attache pas à cette considération plus d'importance qu'elle n'en a : cependant il serait injuste de ne la compter pour rien : car enfin la fécondité en ce qui n'est pas absolument mauvais est certainement une qualité et une des plus recommandables.

3° J'arrive à l'appréciation de la valeur comparative des poètes; je demande qu'on fasse, avant tout, les remarques suivantes : d'abord la valeur comparée des poètes ne donne aucun résultat absolu; l'un préfère Racine à Corneille, l'autre Corneille à Racine : cette appréciation dif-

férente ne fait rien à leur valeur individuelle. Il serait peut-être plus exact de dire que chacun d'eux est supérieur à l'autre par des qualités qui lui sont propres, et lui est inférieur par celles qu'il n'a pas pu avoir. Dans tous les cas, tout le monde s'accorde sur ce point, que ce sont des poëtes du premier ordre, quand bien même on met l'un des deux au-dessus de l'autre.

En second lieu, nous avons toujours de la peine quand notre admiration est acquise à quelqu'un, à ne pas la rendre exclusive ; nous ne souffrons pas volontiers qu'un autre vienne la partager avec lui : nous le rabaissons involontairement, et fort injustement, au-dessous de son mérite réel ; nous méconnaissons ses qualités, et ne lui accordons qu'une médiocre estime : c'est ainsi que madame de Sévigné, madame Deshoulières et d'autres critiques du XVII[e] siècle s'étonnaient qu'on osât comparer Racine à Corneille, l'objet de leur vieille tendresse : plus tard on se scandalisa de même de ce que les admirateurs de Voltaire l'assimilaient aux deux autres tragiques ; aujourd'hui bien des gens s'indignent qu'on mette en parallèle avec ces trois-là Casimir Delavigne, qui leur est pourtant supérieur en certaines parties. C'est que l'enthousiasme ou la partialité ne raisonnent pas ; et lorsqu'il vaudrait beaucoup mieux faire le relevé exact des qualités de chacun des concurrents afin de les balancer plus tard, et d'établir ainsi une opinion bien fondée, on a plus tôt fait de trancher la question tout d'un coup, et de mettre, sans façon, le nouveau venu hors de cause.

J'ajoute qu'en ce qui tient au jugement des œuvres d'art, et particulièrement de la poésie, lorsque l'on compare les contemporains aux anciens, on est inévitablement partial en faveur de ceux-ci, non-seulement parce qu'on s'est, comme je viens de le dire, habitué à les admirer même en ce qu'ils ont de médiocre ou de défectueux, mais parce

que cette habitude nous fait prendre l'état de l'art à leur époque pour le type éternel de la perfection. On se persuade que pour bien faire, il faut écrire et composer comme eux; on oublie que, comme toute chose au monde, la poésie se transforme incessamment; que les conditions de succès des temps passés seraient aujourd'hui des causes d'indifférence et de ruine; on rapporte ainsi les œuvres présentes à des formes surannées qui leur seraient mortelles; on les subordonne enfin, ou on les juge inférieures aux autres, parce qu'elles ne se sont pas d'avance, par l'imitation déplacée d'un modèle décrépit, condamnées à n'être pas lues. J'ai déjà touché cette question (1), à propos surtout de la traduction de l'*Iliade* par Aignan (2); je n'y reviens pas ici, mais je devais rappeler les observations qu'elle m'a fait faire.

La comparaison entre la poésie de l'époque impériale et celle des époques précédentes exige maintenant que nous acceptions pour nos contemporains toutes ces conditions, malgré leur injustice évidente; je les admets donc franchement; je demande seulement que l'on divise à toutes les époques les produits de la poésie, en leurs différents genres, comme je l'ai fait dans ce cours, et qu'on examine dans chacun d'eux les noms remarquables que chaque époque peut présenter; qu'on fasse ensuite la comparaison, et qu'on juge approximativement par où tel ou tel siècle l'emporte sur tel autre : de cette manière, même en supposant, ce que nous sommes tous portés à faire, les bons poètes anciens supérieurs aux contemporains, au moins peut-il y avoir des genres tout nouveaux, ou d'anciens genres tellement modifiés qu'ils puissent passer pour créés, dans lesquels les contemporains se trouvent être les plus

(1) p. 180, 197, 204, 211, 212, au sujet de M. Béranger, de Dumesnil, de Fontanes, de Luce de Lancival et de Dorion.

(2) Lecture XIX; voyez surtout les pages 300 et 301 du tome I.

anciens; et s'ils ont d'ailleurs à un degré suffisant les qualités poétiques, il n'y a pas de raison pour leur refuser la première place dans ce genre.

Suivons donc cette idée : voyons, en repassant les études faites jusqu'à présent, et récapitulant les bons ouvrages et les bons poëtes, ce que nous trouverons par où notre siècle l'emporte, sans contestation possible, sur les siècles précédents; cet examen nous éclairera beaucoup, je l'espère, sur l'estime qu'il convient de faire de la poésie impériale.

Nous avons commencé par la poésie lyrique, où nous avons trouvé Lebrun : bien qu'il puisse être mis au rang de Malherbe et de Rousseau, et que ses odes soient d'un tout autre genre que celles de ses deux prédécesseurs, comme elles ont été en grande partie antérieures à l'époque impériale, ne les comptons ici que pour mémoire.

Dans la poésie lyrique de petit caractère, dans la chanson, veux-je dire, on accordera sans peine que plusieurs des poëtes de ce siècle ont valu les anciens; et que Désaugiers les a surpassés. Béranger a commencé sous l'Empire, qui peut ainsi le revendiquer en partie; et il a, dès avant la chute de Napoléon, créé le genre où il devait briller sans rivaux; voilà donc déjà un titre non contesté. L'Empire l'a emporté dans la chanson sur toutes les époques qui l'avaient précédé.

Le genre est petit, dira-t-on; je l'avoue; mais il n'est pas le seul: passons au genre narratif. Nous n'avons rien à montrer dans le poëme épique; l'époque impériale n'a pas comblé le vide que les autres nations de l'Europe reprochent avec une orgueilleuse satisfaction à la France; il n'a même rien produit qui approche de la *Henriade;* mais, dans la traduction des poëmes épiques étrangers, il faut bien avouer que la supériorité de l'Empire ne saurait être mise en question; et ne citât-on ici que les traductions de la

Jérusalem délivrée et du *Paradis perdu*, au moins faudrait-il avouer que rien, dans notre ancienne histoire littéraire, ne peut s'y comparer.

Le poëme cyclique, jusqu'ici, n'avait pas été tenté en France; du moins il n'avait rien produit dont on voulût se souvenir. La *Chevalerie* de Creuzé de Lesser a comblé cette lacune: Creuzé n'avait pas de modèles, il n'aura peut-être jamais d'imitateurs; et son travail est tel qu'on ne sait ce qu'on y doit le plus admirer, de l'immense multitude des faits recueillis, ou de l'heureuse disposition qui a permis de les rattacher les uns aux autres, et d'en faire un seul ouvrage actuellement indivisible. Je n'ignore pas les reproches que l'on peut faire au style de Creuzé; j'avoue qu'il lui manquait quelques-unes des qualités essentielles du poëte; toujours est-il qu'il nous a donné un ouvrage jusque-là sans analogue, où il a pris tout d'abord, et où il conserve le premier rang.

Je ne dis rien des *Contes en vers*, malgré le succès qu'y a obtenu Andrieux; La Fontaine, Voltaire et Gresset y avaient tellement excellé avant lui, qu'on ne pourrait, sans injustice, le mettre sur la même ligne.

Nous n'avons rien non plus dans les poëmes didactiques qui puisse être mis en parallèle avec l'*Art poétique* de Boileau: ceux où est traité un sujet utile et sérieux, comme la *Maison rustique*, de Fontanes, les *Plantes*, de Castel, les *Oiseaux de la ferme*, de Lalanne, sont loin d'avoir le même mérite d'expression, la même énergie dans la pensée, la même perfection dans la poésie.

Quant aux poëmes purement descriptifs, c'est autre chose: tout en avouant que le genre n'est pas bon, et regrettant que Delille n'ait pas exercé son talent sur des sujets meilleurs, mieux circonscrits et plus utiles, il faut reconnaître qu'aucun poëme antérieur ne fournira des morceaux de choix aussi nombreux, ni surtout aussi bril-

lants, que les *Trois règnes* et l'*Imagination :* ici, l'époque impériale n'est pas seulement au niveau, elle est au-dessus de tout ce qui l'a précédée.

Il en est de même dans le genre de l'élégie : avant notre siècle, on en cite une seule du premier ordre ; c'est celle que l'amitié et la reconnaissance inspirèrent à La Fontaine lors de la disgrâce de Fouquet : et il est juste de dire que celle-là n'a pas été surpassée. Mais Chénier, dans sa *Promenade*, a tellement modifié l'idée qu'on se faisait de cette espèce de poésie, en y introduisant les passions et les regrets de la politique contemporaine, qu'on y peut voir une véritable création, où notre époque n'a pas eu de rivales ; et si nous joignons à cela les nombreuses et touchantes élégies de madame Dufrénoy et de Millevoie, il faudra bien convenir que, dans ce genre encore, la poésie d'aucune époque ne peut se comparer à celle de l'Empire.

Celui-ci n'a pas la même supériorité dans la satire, bien qu'elle y occupe un rang distingué. Boileau a mis dans ces pièces une telle perfection, que personne, sans doute, ne lui enlèvera la première place. Dans le siècle dernier, cependant, Gilbert, en laissant de côté les mauvais poëtes et les mauvais vers pour peindre et stigmatiser les mauvaises mœurs, s'est frayé une route nouvelle, où il a, malgré de nombreuses incorrections, conquis une gloire incontestable ; et Chénier, dans le nôtre, en faisant à son tour entrer la politique dans la satire, en a changé la nature au point d'être certainement le premier dans la carrière qu'il s'est ouverte.

Dans l'apologue, personne ne peut prétendre à marcher l'égal de La Fontaine : cependant Lamotte et Florian occupent, après lui, de fort belles places ; et nous avons vu qu'Arnault, sous l'Empire, avait tenté avec bonheur une voie nouvelle, où d'autres l'ont suivi depuis sans le dépasser ni l'atteindre.

La tragédie est la partie faible de la poésie impériale; j'en ai déduit les raisons assez au long pour n'avoir pas à y revenir. Je ne puis pourtant me dispenser de rappeler ici, comme ayant mérité nos éloges à divers titres, l'*Omasis* de M. Baour-Lormian, le *Tibère* de Chénier, l'*Agamemnon* de Lemercier : ces trois ouvrages, qui me semblent dominer tous les autres, l'un par la richesse et l'harmonie du style, l'autre par la profondeur des caractères, le troisième par la conduite et l'intérêt de l'action, prouvent, du moins, que nous n'avons pas été entièrement dénués sous ce rapport.

La comédie est au contraire une des parties brillantes de l'époque que nous examinons : Andrieux, Duval, Picard, Etienne, et plusieurs autres, bien qu'aucun d'eux n'ait atteint ni Molière, ni Regnard, nous permettent de montrer assez de richesses dans le genre de la grande comédie pour que nous ne craignions la comparaison avec aucun autre âge de notre littérature; et, quant à la comédie de petit genre, celle des théâtres des boulevards, on a vu que la fécondité de nos auteurs, le nombre, la variété, la marche plus serrée et plus intéressante, la franche gaîté de leurs pièces les mettaient au-dessus de tous leurs prédécesseurs.

Il faut en dire autant des théâtres lyriques, particulièrement de l'opéra, où nous avons obtenu des ouvrages essentiellement supérieurs à ceux même de Quinaut, soit par la marche générale du drame, soit par les intérêts mis en présence, soit par la vérité et la variété des caractères, soit enfin par l'exclusion de ces perpétuelles et fades amours dont on se plaignait déjà du temps de Louis XIV.

Ainsi, en résumé, sur les quinze ou dix-huit genres de poésies que reconnaissent les littérateurs, il y en a quatre, l'*épopée*, la *tragédie*, le *poème didactique*, les *contes en vers*, où la poésie impériale est au-dessous de ce que nous avions

eu de mieux avant elle; il y en a trois, la *satire*, la *fable*, la *grande comédie*, où elle s'est, dans des routes diverses, tenue à peu près au même rang que celle des temps passés; il y en a deux, le *poème cyclique* et la *traduction en vers des épopées étrangères*, où elle est absolument seule et domine toute notre littérature; il y en a cinq, la *chanson*, le *poème descriptif*, l'*élégie*, la *comédie de petit genre* (y compris l'*opéra-comique* et le *vaudeville*), enfin la *tragédie lyrique*, où elle l'emporte indubitablement sur les temps antérieurs: est-ce donc là un si mauvais partage? et croit-on qu'aux yeux d'une postérité impartiale, l'époque qui, après les tourmentes d'une révolution, au milieu de guerres continuelles, et sous un gouvernement aussi soupçonneux que rigide, a su tenir ce rang dans les arts de l'esprit, puisse être regardée comme stérile ou méprisable?

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.

TABLE ANALYTIQUE ET SYNOPTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES

NOMS ET DES SUJETS CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

Au commencement des articles les MINUSCULES indiquent les auteurs cités; les *italiques*, les titres des ouvrages; les lettres ordinaires, les sujets traités incidemment; les **MAJUSCULES**, les divisions de cette histoire; la ponctuation distingue les renvois; le tiret, dans l'intérieur d'un article, remplace le premier mot; les chiffres romains indiquent le volume, et les chiffres arabes, les pages.

A

D

E

F

E

F

D

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

T

U

V

FIN DE L'INDEX ALPHABÉTIQUE.

BAR-SUR-SEINE. — IMP. DE SAILLARD.



